

ننوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

جبال البحر في عمان ■ هل كتب البابليون أشعارهم باللغة
السومرية؟ ■ لا كان، التساسية الفرنسية ■ النقد من منظور
القارئ ■ الرواية والتاريخ ■ درس اللغة والتقليد الانثروبولوجي
الصورة النمطية بين الشرق والغرب ■ الحرب والشعر ■ الشعر
المقربي المعاصر ■ سعاد حسني عندما يرتبط الفن بالحياة
■ محور الأدب الأسباني ■ عراقي في باريس -
واقراً : ادوارد سعيد ■ علي الدميثي ■ غادة السمان ■ أمين الزاوي
■ فاضل العزاوي ■ محمد شكري ■ يوسف الجهميد ■ محمد علي
شمس الدين ■ سعدية مفرح ■ أمجد ناصر ■ محمد علي اليوسفي
■ حسن الثواب ■ سمير اليوسف ■ ماريو سكاليزي ■ سميح القاسم
■ ناصر كنانة ■ عمر شبانة ■ بتغيسى بوحاملة ■ علي الجندي
■ رسمي أبو علي ■ خالصة الأغبري ■ عبدالرحمن منيف ...

العدد الثالث والأربعون - يوليو ٢٠٠٥م - جمادى الأولى ١٤٢٦هـ



الوكالات اليمانية

الشبكة الإيمانية للخدمات الإلكترونية

فرص

(بطاقة الهاتف المدفوعة)

الوكالات الدولية

خط المشترك الإقليمي

خدمات لا حد لها. فرص بلا حدود

الاشتراك

(بطاقة الهاتف المدفوعة)

شغل

(خدمة الهاتف التفاعلي)
(الخدمة المدفوعة)

الأموال

(بطاقة الأمانة المدفوعة)

التراسل الإلكتروني المتزامن للبيانات

خدمة الهاتف

اشتراك عمال

عمانتل هي الشركة الوحيدة في السلطنة التي توفر خدمات الاتصالات وتقنيات المعلومات. ونحن نسعى جاهدين في كل لحظة لتقديم أحدث التقنيات لخدمة الجميع في كل أنحاء السلطنة.

عمانتل توفر اتصالات عالمية عصرية تمكن الناس من التواصل مع أحبائهم. وتوفر أيضا حلول اتصالات متحركة لقطاع الأعمال. عمانتل جعل كل هذا واقعاً ملموساً وحياً. نحن نقدم خدماتنا لكل المستويات وسوف نستمر في العمل بإخلاص دون توقف لإنشاء مستقبل مليء بالامكانيات التي لا تعد ورسم السمعة على وجوه مشتركتنا ومستخدمي خدماتنا الأعزاء.



الشركة العمانية للاتصالات

www.omantel.net.om

نفا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

رئيس مجلس الإدارة

عبدالله بن ناصر الرحبي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

العدد الثالث والأربعون

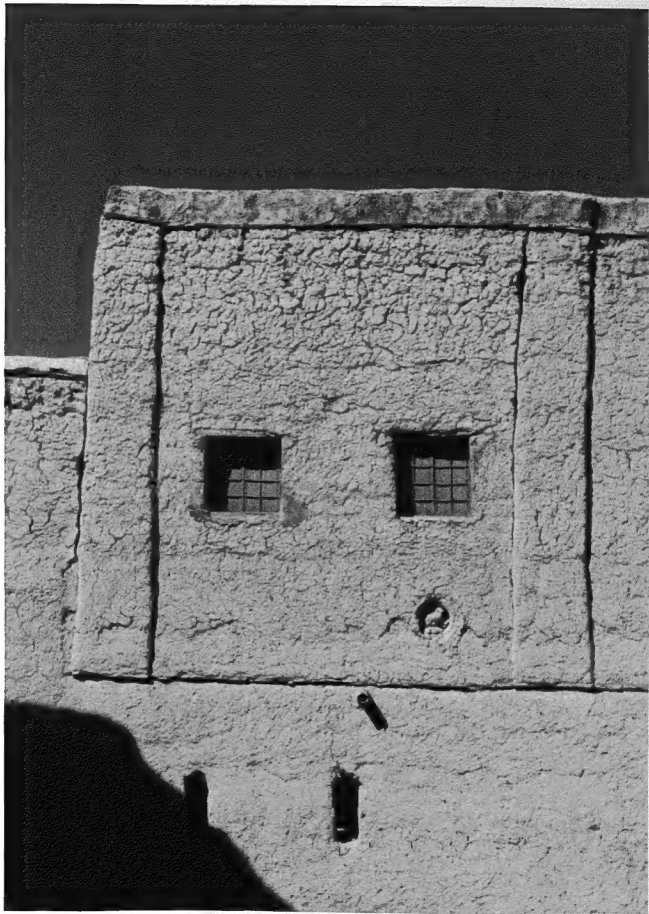
المحرر

يوليو ٢٠٠٥ م - جمادى الأولى ١٤٢٦ هـ

يحيى الناعبي

عنوانات المواصلات : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيتها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



الصورة بعنسة: محمد مهدي - سلطنة عُمان

♦ الاشتجابية:

٤ - على حدّ الصيف: عن البراكين والموتى والحيوانات: سيف الرحبي.

♦ جبال البحر في عُمان حنين الذكرى: سعيد توفيق.

١١

♦ الدراسات:

١٩ - ماريو سكاليزي: محمد لطفي اليوسفي - هل كتب البابليون أشعارهم الأولى باللغة السومرية: سامي مهدي - الرواية والتاريخ: جهيس رستن، الإين ترجمة وتعليق: حسان الفطيم - مابعد

الحدأة: فوكو لاكان، النسائية الفرنسية: هانس بارتنس: ترجمة: خميسي يوغرارة - رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الديميني: غالية خوجة - الشعر المغربي المعاصر بين الفخية والأمل: خالد بلقاسم - درس اللغة والتقليد الأنثروبولوجي: محمد حافظ دياب - الصور النمطية بين الشرق والغرب: عمر كويل - النقد من منظور الفارئ: أن مورييل ترجمة: إبراهيم أولحيان - الحرب والشعر: كمال سبتي - ادوارد سعيد .. صورة المثقف الكوني: فرج بوالعشة - ادوارد سعيد: مركبات التعليم وأبعاده في الجامعات الأمريكية ترجمة: خالصة الأغبري.

♦ لقصاصات:

١٧٧ - في رحلتهم الروائية: أمين الزاوي: فانتن حمودي - يوسف المحميد: زينة خلفان - غادة السمان: اسماعيل فقيه.

♦ مجرور:

١٤٧ - الأدب الإسباني: خوسيه أنخيل بالينتي، ترجمة وتقديم: خالد الريسوني - خاييه خل بيديا: ترجمة: عبدالهادي سعدون - خوسيه ماريا موريون، ترجمة: صالح علماني - ارنستو ساباتو، ترجمة: باسم المرعبي.

♦ السينما:

١٨١ - الفنانة الراحلة سعاد حسني: عندما يرتبط الفن بالحياة: داليا سعيد مصطفى.

♦ الأشهر:

٣٠٩ - خطابُ ترسُل إلى وحشين أخضرين: محمد علي شمس الدين - حياة كاملة: محمد علي اليوسفي - في بقايا البحر مستقبل الصحراء: سعدية مفرح - أصوات الليل الأخيرة: نصار الصادق - الحاج - مقاطع - سلام سرحان - قصائد: قصي اللبدي - قصيدتان: وجدان علي - قصيدتان: علي ناصر كنانة - قصائد حب ساذجة: حسن النواب - الجرح الذي تخرج في العتمة: عادل الكلباني - علي رصيف نهر موسكو: يحيى الناعبي - أصابع: طالب العمري.

♦ النصوص:

٣٢٥ - قصتان: رسمي أبوعلي - ثلاث قصص: محمود الريماوي - ميليجيا. أندل (و) سيبا، والتاريخ يوجع الضحايا: بنعيسى بوجمالة - بيرد إلكتروني: فاطمة بوزيان - يوسف يقول: قاسم حول - الخبيثة: سمير عبد الفتاح - من الأدب النيوزلندي الحديث: فيفيان بلايم - ترجمة: عاصم السعدي - صديقي الذي صدمته سيارة ملأى بالورود: عبدالله بني عرابة - العمر الوحيد إلى الأسلاف: سعيد بوكرامي - قصتان: سعد فهد السعيد - السبابة: حمود الشكيلي - القصصات: توفيق فانتني - مقاطع لرجل يريد أن ينالم: هلال البادي - الخائفة: مازن حبيب - حافلة النوم: أحمد محمد الرحبي.

♦ المقابلات:

٣٥٧ - «عراقي في باريس» لصموئيل شمعون: فاضل الغزاوي - سمير اليوسف في ثلاثة نصوص: سقوط طهوية الفلسطيني، قيام إنسانيته: خالد الحروب - «شويبة» سميح القاسم في ديوان أحبك كما يشتهي الموت: فاروق مواسي - عبدالرحمن منيف قاصدا: عبدالرحيم مؤذن - وحش غذاء لحم الحضارات العريقة: عمر شبانة - اللغة بنية الانثياث .. قراءة في قصيدة «مرتقى الانفاس» لأحمد ناصر: غريب لسكرند - الفراكم الدلالي في ديوان «الشمس وأصابع الموتى» للشاعر علي الجبدي: عصام شرخ - نقل مباشر: غادا فؤاد السمان - مصنوع في أمريكا لا في سرمان: مرام مصري - محمد شكري .. قضايا الإبداع والتلقي والنقد: صدوق نورالدين.



على حدّ الصيف؛ عن البراكين والموتى والحيوانات

الأحلام التي يكتظ بها نومنا
هي دليلنا الناصع الى عالم الأموات
حيث الوجوه المطفعة بالسّر والهدوء
تطفح من سديم بحر مانح
وتصافحنا
بما يشبه الأخوة نفسها التي عرفناها في الماضي
ينبثق الكلام من فم الغائب
بما يشبه العتاب، متلاشياً في الغبار
ومن غير التفتاة إلى الوراء
كتلك التي أعادت (بورديس) (٢)
إلى الجحيم،
تتقاطر الوجوه هاذية
كطيور تسبح في صفرة شفافية
تاركة أرواحنا تضطرب
على قارعة السرى.

اليباس يزحف على كل شيء
على الأفئدة والعيون
على اليد التي تشققت أصابعها
قبل أن تصل إلى الورقة
الورقة البيضاء الأكثر بياضاً
من الجليد

إذا علم خلفته يهتدى به

بدا علم في الال أغبر طامس.

(المرقش الأكبر)

انظروا! السماء حمراء بدم المذيحة.

(مايكوفسكي)

هناك في الأعالي
في غموض الأعالي البعيدة
وجد العائدون أيامهم بكاملها
أيامهم التي خلّفوها وراءهم وذهبوا
نحو المدن والأنهار التي شربوا منها
ثمالة النسيان.
وجدوها تنتظر مثل وعولر ذاهلة جريحة
على حافة أودية جفت منذ قرون

تحمله رائحة القهوة نحو الأقاصي
تحمله الذكريات
التي تهب كالغريبي (١) في ظهيرة قانظ
ثمة صيف سحيق على الأبواب
العقاقع بدأت بالظهور على الأشجار
طالع النخل يوغل في الذرى السامقة
للريح
ملتقطاً تباشير الرطب
كما يلتقط العاشق ذكرياته
المبعثرة على الطرقات.

على سفحها ترتجف ذئابُ جائعةٌ
مذكّرةٌ ماضيها
حين كانت الجزيرة أنهاراً
من ثلجٍ وماء

البراكين الخامدة توقظها الذكرى
فتنفجرُ على ذلك الشكل الفريد
جمال اللهب ذكرى حياةٍ سحيقةٍ
ذهب الماضي يلمع في جدول
بركان

تتأخى البراكين في باطن الأرض
كألّهةٍ بابليةٍ عاشقةٍ،
هادئةٌ مسالمةٌ كسولةٍ
تتشاءب على سرير غيمها الخاص
تداعب أطراف بعضها
لاهيّةً تضحك وتحلم
حتى يحين موعد الحصاد الغامض
بدافع نشوةٍ أو انتقام

بهدهء ترمي البراكين شباكها
في قعر المحيط
لتصطاد قرش الطوفان الغاضب
ذاك القادم
من عصور الوحشية الحنونة.

ينام القرش في حضن البراكين

محاطاً بحشود الذاكرة البعيدة
مشمولاً بدفء السلالة العميق

البراكين ليست احتكاك صفيحةٍ بأخرى
إنها الصنين العارم للأرض إلى السماء
التفاتة الأم المذعورة
إلى أبنائها الجنود
ترجمان الأشواق
وعلة الوجود الأولى

سقراط حين حاصرته الدهماء
كما هي عاداتها في كل الأزمان
قدّذ نفسه في قوة الجمال الحارق
هدأت روحه
واستراح

أيتها المرأة الجميلة
يا ملاك الحب
لست أكثر جمالاً
من سقوط نيزكٍ أو إشراقة بركان

صوت البراكين في الليل اللاتيني
هناك في التخوم الكولومبية
المأهولة بالثورات،
تسمعه كرخاء ناقة أضاعت ولجدها
في مفاظات البيداء

في سوهو

لا أستطيع أن أنسى تلك الشجرة

التي تلجأ إليها العصافير للمبيت.

وسط صخب الحي الكبير

بمكتباته وغاراته ومطاعمه

بقيامه البشر الناثقين في برية الله،

تلجأ العصافير كل ليلة إلى

أشجار الشجرة

يتقدما ضجيجها الحاني

ومشردون قدموا من كل جهات العالم،

متدثرين في خضم الزجاجات الفارغة،

بسماء الشجرة.

الساعة الثامنة صباحاً

ماذا يستطيع أن يعمل؟

هل يذهب إلى المكتب

يفلق الباب خلفه

مرتشفاً قهوة الصباح

محدقاً في البحر الأسود المطل

من ظاهر الكوب المغمور بأسماء

القارات والجهات:

هناك في (فارنا) سَح كثيرًا مع أشخاص

لم يعودوا موجودين..

وتذكر على الطرف الآخر في (يالطا) صورة

جوزيف استالين مع حلفاء الحرب، يقتسم

الغنائم من غير ابتسامة النصر المعهودة.

ربما كان يفكر في الحزب والدولة ومستقبل

الخراب..

خلف باب مغلق

لمكتب لا يرتاده أحد

يجلس كل يوم أمام تلك الخارطة،

يختار مكاناً يبحر نحوه

مكاناً غارقاً في المطر والضباب

أو يكتب رسائل حب

إلى الموتى والحيوانات.

بقرة تائهة بين نيران الحرب

نحلة تحنو على فسائلها

فوق شط دجلة والفرات.

مردوخ (٣) يرسل صرخات متقطعة،

توشك على وقعها السماء أن تنهار.

وثمة صيادون يرمون شباكهم في النهر

الذي يحمل الزمان والغزاة

ويحمل الأبدية.

يتذكر النهر الحروب التي مرّت

منذ بابل وأشور

ذاكرته الهرمة لا تسعفه

بسبب تراكم جروح حقيقة

جروح طالت روحه وحناياه

فيرتد في هيجان أعمى

مكتسحاً البلاد والعباد.

حتى يبرز فجر الآلة

لتعيد ترتيب خرائطها في الجحيم

تتغلغل الحرب في أحشاء النهر
وأعماق الفسيل
ولا جبال تشهد على مرور العابرين
من غير أثر
والمؤرخون كذبة.

سيكون النهر شاهد حروبه وقضاياه
وتلك الشجرة التي تعصف بها رياح مسمومة
تحت سماء
أحالتها الغنابل إلى أنقاض وخطام.

أي طفل تناول الرطب الجني
من تلك النخلة التي يقصفها الطيران؟
في الصباح العراقي التلبد
يتطلع إلى الغدران المثقلة
يتسلق الجذع العالي،
طفل الأسطورة

أو داهية الحرب
الشعراء الصعاليك

يضج بهم ليل التاريخ
روح السياف المعذبة
تتسلق الجذع الأخضر
عبدالوهاب البياتي
البريكان

محمد خضير

فاضل العزاوي

جان دمو

وأخيرا عقيل علي

لشعراء لا آخر لهم ولا حدود...

ذات صباح تطلعوا، ثملين
إلى الجذع الوارف بشماريخه ونجومه
واستحموا في النهر.

البحر العملاق
قاهر الأراضي والثقلين
مريك الكواكب بالبحر الجيوش
حامل ختم النهاية،
حين يستحيل العالم إلى أعشاش ودخان
هذا الديكتاتور الحزين

أحدق فيه هذا المساء
وكانما يدخل هدأته الأزلية
ليرتاح من صخب الكائنات
نائماً كطفل يحلم في مهده
تهدهده تهاوياً ثعالب مأكرة

البحر الذي يمنح حنانه
لصيادين يجويون الليل
وسط غابة من أشباح
سفن النفط الكاسرة.
ديمة المطر التي أوردت حقول الجفاف
العين التي بكت من خشية وغياب
والعزاء الغيبي لعائلة الشهيد
نجمة تنبلج
أمام بحارة تهاوا في الشعاب.
البحر يوزع هداياه على يتامى الأرض
العربية

كضحية أشرقت فجأة في سفوح
المأساة.

رطوبة عالية

سواح يشربون المثلجات وشموع
موسيقى أسبانية تحاول تبديد الفراغ
المحتشد في السديم.

يسأل بعض السواح العجائز،
إذا كان (الشنجوب) (٤) المتنزه على الشاطئ،
يعض؟

- لا ، لا يعض.

إنه مسالم وفي حالة شرود دائم عن
البشر. يبدو أن هذا موسم الإنجاب
والتكاثر، وسيكون المشهد أكثر بهاءً،
في ضياء الطلعة القمرية، حين يدرب صفاره
على العوم بين الأمواج وعلى اليابسة كالسلاحف..
في السماء غيمة ترسم شكل حمار يصعد

منعطفات جبلية عاتية

يشبه حمار جارنا الفارسي

في الزمان الأول للخلقة.

بهمس

تتحدث المرأة مع صاحبيتها

كأنما ثمة سر

سر خبيث كسمكة عدوانية

تسبح معها في المياه

ضاحكاً يعود الطفل

من هول ما رأى

من ضباع وليد

ستكبر معه

وتملأ نومّه بالفرائس والحشرات

بحوم النسر حول الجنة

غير قادرٍ على الاقتراب

من فرط راحتها المنتنة.

هذا الحوار الصوفي

الذي يعقده المساء بين الغريبان والفراغ

ثمة نشوة

لا يعرفها غالباً أصحاب الجنة

الرافلون في النعيم.

ثمة حياة تعد بالمزيد

ثمة امرأة تنتظر في المقهى

وعلى منعطف الزهور

امرأة من غير قبعة

ولا زوج يرهق ليلها بالندم

امرأة تكلّى

نسيها الراحلون

وبقيت تبحث عن ظلّها المترمل بين العصور.

وبالهدوء نفسه الذي تفتح به الكتاب

تشرب قهوتها وتشرح

كمن ينتظر اللاشيء

كمن يرمي حجراً في بحيرة موحلة

وثمة غريبان وطيور

ترفُّ بحنان في الخارج

* * *

تحيةً لطائر المقبرة المريح

لشدوه الصاخب على مقبرة من النهر.

حين تغرق الخليفة في نومها

يبدأ الطائر بالصحو

والمياه في الفيضان

ويبدأ الموتى في الانتشار.

وتحيةً لتلك المرأة العابرة

التي ألهمتني الطائر والمقبرة.

* * *

نوافل الحياة متون كتب ومستقبل

والمتون نوافل

تنهشها أفعى السكون

معادلة حارٍ فيها الأيونيون

قبل أن يكتشف هيرقليطس

بهجة النهر المتحول الضفاف والمياه

* * *

تندفق الشباب والأنهار بالزبد

والأسئلة الغزيرة، لتذهب إلى البحر الكبير

حيث تتحول إلى بخار وسحبٍ

ويبرد...

هكذا يتابع العبث دورته متناسلاً

على شكل بشر وأنهار، صحارى وحيوانات.

كان يا ما كان

كان على القتيل أن يداوي جراحه

قبل أن يموت

ويدلفُ الآخرة من غير نزيف ولا دماء

كان على الصباحات أن تنحني أمام هامة الغيم

كما انحنت هذه الأخيرة

أمام قبعة مايكوفيسكي

كان على الذرى والمنافى والنسور

كان على الليل أن يقرع البسيطة

بحلكته الحنون

التي استعارها من قلب المحيطات المدلهمة.

كان على الصيف أن يضمحل قليلاً

مفسحاً للخريف مكاناً لانقا للأحلام الشعرية

بأوراقها الصفر المتساقطة

كأموات لا يعدون.

كان على السفن والأرخبيلات

أن توجه أشعتها

نحو الرحلة الكبرى

معانقة أشباح الغابرين

من غير أمل في العودة.

كان على الظلال المنكسرة في المغيب

أن تعكس كآبة أكبر

مخترقة أحشاء السلطعون.

كان على السراب أن يحتضن القلب الواقعي

محطماً ثنائية الفكر البلهاء.

كان على الضب أن يكون أكثر حذراً

في حفرة

من ذلك الانكماش المذعور في العراء

وكذلك أصحاب القصور

والعريات المصفحة.

كان على الجد الأكبر

أن ينتظر ألف عام

كي تعود اليمامة من قلب الطوفان

كان على بنات آوى أن يكون بكاؤهنّ

أكثر صفاءً في ليل الفجيرة

وعلى الدموع أن تكون هديةً

العاشق الأولى

كان على الأنفى الخبيثة في ظلمة (الروغ)(٥)

بوادي سمائل(٦)

أن تكون أكثر يقظةً

أمام القاس المسنون للطفل الجبليّ.

كان على الخروف أن يرتدي قناع المحارب

حين يضمحلّ القطيع..

وماذا عن السحابة العزلاء

التي أراها تطلع الآن من خلف الجبل القريب

ماذا عن حفيف الكوابيس لشجر يتمايل في نومه

عن رجال ينزلون من السماء

بأسلحة الإبادة

عن صراخ الأرامل يسري

في بهيم الليل الأخرس

عن وعل تتدلى أطرافه الجميلة

من فوق دابة القناص

في ذلك النهار الحجريّ الذي يراودني

إليه الحنين

عن الإمام اليعربيّ الذي ينام متوحداً

مع حصانه

في قلعة جبرين(٧) المضيئة ككوكب

أو في غور المحيطات

مشتبكاً مع برتغاليين آدمنوا البحر والقتال؟

(قيد الأرض، هل كان اسم الإمام

ألم اسم الحصان مثل قيد الأوابد؟)

عن الوردة الموشكة على الذبول

وهي ترمق القطار يعبر حولها

بعنفوان الصباحات

وردة الروح

دمعة اليتيم

صرخة المظلوم؟

عن الجثة تلمم أشلاءها

بغية الاقتحام وأخذ الثأر

عن الهواء المحقون بالوباء والكرامية

نتنفسه ليل نهار

والأطفال الذين يبحثون عن المستقبل

في قعر القمامة

عن الشاعر الذي يحتضن مخطوطة كطفل

نجاً بأعجوبة من برائن الانقراض

والشاعر الأعمى الذي ينتظر الفجر

في القصيدة على ضوء شموع تهتز

على متن سفينة جانحة

في خياله ورواه؟

كان على رشفة الشاي أن تعبر

طريقاً وعبراً وطويلاً

كي تصل إلى الفم..

سيف الرحبي

التهوامش

١ - الغربيّ: روح موسمية تهب خلال الصيف.

٢ - (يوريفوس) في حبيبة (أوريفوس) تلدها حبة يوم عرسها منه فتتخسف بها الأرض وتهوي إلى عالم الأموات. هنّ الشاعر أوريفوس كثيراً حدّ للتخام المالم الأخر، حسب الأسطورة الإغريقية، وبعد مغاضات واستعطاف ملوك العالم السفليّ ينجح في إقناعهم باستعادة حبيبته، لكن بشرط أن يتقدموا من غير أن يلتفت وينظر إليها، حتى يصلوا إلى عالم الأحياء. لكنه في ذلك الطريق المرعب الذي يلفه الصمت والظلام، يلتفت إليها قبل الوصول فتوهي عائدة إلى العالم السفليّ.. وهكذا تتابع الحكاية مسراها التراجيديّ.

٣ - مردوخ، كوبر الألهة في الأساطير القديمة لبلاد الرافدين.

٤ - (الشنجوب) بالدائرة الضمانية، هو سرطان البحر.

٥ - (الروغ) بالدائرة الضمانية هو شجر البردي أو ما يشبهه.

٦ - سمائل: مدينة بضمّان.

٧ - (جبرين): بلدة في المنطقة الداخلية بضمّان.

جمال البحر في عمان

حنين الذكرى

سعيد توفيق*



أه من تلك الذاكرة التي تسعدنا وتشقينا . فكم من الخبرات البهجة التي نجد متعة في استدعائها . وكم من الخبرات الأليمة التي نشقى بها بفعل الذاكرة! ولكن الخبرات البهجة التي نجد متعة في استدعائها تظل عوضاً لنا عن الذكريات الأليمة ، كما لو كانت مخزونها أو رصيدها من مباحج الحياة ومتعتها . ولذلك فإننا بدون الذاكرة لا نكون شيئاً : لأننا لن نعرف عندئذ الألم الروحي ، وإنما أيضاً لأننا لن نعرف البهجة . فبهما معا نتميز كموجودات بشرية . ونكون وجوداً حقيقياً في ضمار هذا العالم . ومن الخبرات العميقة المبهجة في حياتي التي ساهمت بشكل ما في تشكيل شخصيتي ورؤيتي للعالم ... تجربة البحر .

في عُمان عرفت تجربة البحر الحقيقي. ولقد خضت هذه التجربة بحكم ولعي بالصيد الذي جعلني أأزم البحر من حين آخر خلال فترة عملي هناك في بدايات التسعينيات. لم أعرف الصيد كهواية إلا بعد أن بلغت الثلاثين من عمري. بدأت ممارسة تلك الهواية كالكثيرين في ترع مصر ونيلها ، ولكن كلما أوغلت فيها لم تعد تشبعني تلك الترع ولا الصيد عن شيطان النيل الوديع ولا حتى شيطان البحر. شسء ما في تجربة الصيد يشدك إلى التوغل بعيدا. وكلما توغلت عرفت شيئا عن هذا العالم اللامرئي الذي يسكن في الأعماق، وعرفت شيئا من فنون التعامل معه.

في الصيد متعة التقرب والتوقع الذي يسبق الانقضاض بغية الظفر والانتصار. متعة غريزية بدائية، ولكنها تشد طاقة الذهن والانتباه في شيء بسيط بدائي يحرر الذهن من تشته وتوزعه؛ ولذلك يصبح الذهن صافيا مهيا للتأمل.

في البدء كانت تجربتي مع البحر في عمان لا تزال غضة تكتفي بالشيطان، فكنت أذهب إلى شيطان مسقط التي يرتادها السياح وبعض قاصدي المتعة من أمثالي، حيث توجد الجزر القريبة من الشاطئ التي لها بدورها شيطان خاصة بها يرتادها الزوار ليقضون نهارهم مستمتعين بالمشاهد الخلابة ، ومتحمسين بالمياه الوداعة أو متجولين في نزهة بحرية بقارب حول تلك الجزر. ولم يكن يعكر صفو تأملي للبحر وجبي لممارسة الصيد سوى وجود هؤلاء الزوار، أو ربما كنت أشعر شعورا خفيا فطريا بأن هذا الذي أخبره ليس هو البحر الحقيقي، وأنه لا بد أن يكون شيئا ما أبعد * باحث أكاديمي من مصر.

من هذا وأكثر منه عمقا إلى ما لا نهاية.

أدرك أصدقائي العمانيون مدى حبي للبحر وافتتاني به: فدعاني سيف الرحبي وناصر العلوي أنا وصديقي المصري محمود عبد العاطي (رحمه الله) إلى رحلة صيد حقيقية في بحر حقيقي من بحور عمان. جاءت هذه الدعوة أثناء سهرة قضيناها معاً، واتفقنا على اليوم الموعد وعلى وجهتنا. كان مقصدنا هو رأس الجنز المجاورة لرأس الحد: أسماء غريبة لم أكن أعرف شيئا عنها إلا من خلال الخارطة.

عندما ناسف إلى مكان مجهول غير مطروق نستولي علينا متعة غريبة من ذلك النوع الذي يوقظ الرغبة البدائية لدى الإنسان في كشف المجهول. كان هذا هو الشعور الذي لازمني منذ بدء الرحلة وأخذ يتنامى كلما انطلقنا شيئا فشيئا بعيدا عن العمران. كلما ابتعدنا كانت المسافات الواقعة على الطريق بين القرى تتباعد، وكانت القرى نفسها تقل عددا وتتضاءل حجما بالتدرج، حتى تجد قرية قوامها عدة بيوت بدائية لأناس يعيشون على الرعي وقليل من الزرع.

كان الليل قد أرخى سدوله حينما وصلنا إلى مفترق طريقين علينا أن نختار أحدهما، لم تكن هناك سوى لافتة تشير «إلى الأشجرة»، فسلطنا الطريق الآخر. كان الطريق وعرا، وسرنا فيه طويلا حتى بدأ لنا أننا ضللتنا طريقنا. لم يكن أماننا سوى أن نواصل السير في هذا الطريق الوعر إلى غايته حتى نصل إلى البحر ونجرب السير بحذائه. ولما بلغنا البحر صادفنا دربا شديدا الوعرة بحذاء الجبل الملاصق للبحر، فسلكتناه حتى تعاطمت وعورته علينا وادركنا أنه لن يوصلنا إلى شيء وأننا تهنا لا محالة. كانت السيارة من ذلك النوع المعد للسير في الطرق الوعرة، ولكن لا يمكن لأية سيارة أن تتجاز هذا الطريق بعد الموضع الذي

توقفنا عنده وبدأنا نعود أدرانجا.

لم ينتهني شعور القلق أو الخوف، وإنما غمرتني متعة عارمة: لقد طرقتنا مكاناً لم يمسه بشر بأي أذى... إنها الطبيعة كما خلقها الله، وراحت تشكل نفسها بنفسها. كانت الصخور قد بدأت تكسر عن أنيابها وتطل برؤوسها المدببة متأبئة على ارتعاد البشر لها، وهذا ما جعلنا نعود أدرانجا مرتادين الصخور الأقل وعورة. كان موج البحر يرتطم بتلك الصخور ويفيض عليها. كل شيء كان يتلألأ في ظلام الليل بفعل ضوء القمر الفضي المنعكس على صفحة الماء، وعلى الجبل والصخور السوداء التي تسير فوقها ويشع من بينها تلك الومضات الفسفورية المتلاحقة التي تضيء مع كل موجة من أمواج البحر الغصب العفي وتنطفئ بعد تراجعها، لتعود مع موجة جديدة في نوع من العود الأبدى. صمت بهيم مطبق لا يقطعه إلا ارتطام موج البحر بتلك الصخور وتراجعها من بين الشقوق. ليس هناك

شيء بشري يمكن أن تراه أو تسمعه في هذا المشهد. فقط صوت الطبيعة وتجلياتها، وشرطان البحر الذي يسارع نحو شقوق الصخور متشبهاً بها. شعور بالمهابة والجلال يتولد هنا عن وحشة الطبيعة في بكارتها الأصلية. ولكن جلال الطبيعة هنا ليس من ذلك النوع الذي يهدد وجودنا؛ ولذلك فإنه يكون مقترناً بالجمال، ويدعونا إلى التأمل الجمالي للمشهد في جلالته ومهابته. كم يفقد الإنسان تلك العلاقة المباشرة مع الطبيعة؟! ترى كم من إنسان جرب يوماً ما أن يلتقي مباشرة مع مثل هذه الطبيعة الغفل البكر التي ينبغي أن يلتقي بها مراراً ويخوض غمارها؟!

حينما عدنا أدرانجا وسلكنا طريقاً آخر، بدت لنا أضواء خافتة تتلألأ من بعيد، فبلغناها لنسأل هناك عن الطريق المؤدي إلى رأس الحد ورأس الجنز أدركنا أخيراً بغيثنا قبل الفجر بسويعات، وخيمنا بين جبليين بجوار الشاطئ... تلك هي رأس الجنز.



المكان الذي تم التخييم فيه - رأس الجنز



الصامت. ولما اقتربت أكثر بدافع الفضول صدرت عن الذكر صيحة غضب عارم وغاص في الماء مع أنثاه.

عدنا أدراجنا لنغفو قليلاً حتى الصباح، فبت مستلقياً على ظهري أقلب البصر في هذه السماء المتألله وهذا الشعاع الكوني الذي يفيض على المكان. لم يغالبني النوم ولم أحاول أن أغمض عياني، وراحت تداعى على ذهني الذكريات والتأملات. غالبني مشاهد الذاكرة التي تتقاطع مع لحظاتها مشاهد الطبيعة الأسرة التي تكتفني. حين تصفو الطبيعة يصفو الذهن والتأمل؛ ولهذا قال حكماء الرواقيين «عش وفقاً للطبيعة». هذه حقيقة عرفتھا من الخبرة:

في الليل تبدو لنا الأشياء والموجودات بخلاف ما تبدو لنا في النهار. حتى الأمكنة التي تعج بالأشياء وصخب البشر في النهار، تسكن في الليل وكأنها تدعونا إلى التأمل واكتشاف سرها. فما بالك بالأمكنة الساكنة في النهار التي لا يطالها ضجيج البشر. مشهد السماء المرصعة بالنجوم في الليل

نصبنا خيمتنا في السهل الرملي الضيق الواقع بين الجبلين. افترشنا الأرض خارج الخيمة، والتحفنا السماء في تلك الليلة القمرية التي ترصع سماءها ملايين النجوم، ورحنا نتسامر حتى قبيل الفجر. موعود خروج السلاحف من الماء لتضع بيضها. سرنا نتهادى لتتلصص على هذا المشهد المتناغم مع ما حوله من قوى الطبيعة الغريزية التي تعمل في صمت منذ ملايين السنين دون خطأ ودون أن يعكر صفوها شيء، إلى أن جاء البشر الذين تميزوا وحدهم بالرغبة الدائمة في خرق قوانين الطبيعة ومحاولة إزعاجها. أنكر أنني لم أشاهد مثل تلك السلاحف العملاقة النادرة من قبل إلا في بحر جزر الديمانيات المقابلة لولاية بركاء العمانية المشهورة عند علماء الأحياء البحرية بأنها موطن لأنواع نادرة من السلاحف: في البدء بدا لي الأمر وكأن هناك صخرة ناتئة في الماء، ثم تبين لي عندما اقتربت بالقارب الصغير أنها ذكر سلحفاة يمتطي أنثاه. كانت رأسه تشرئب ربما ليتنفس الهواء اللازم للجهد المصاحب لفعل التناسل

التي يداعب فيها البحر نسيماً عليلاً يرقق أمواجه حتى يتراقص على صفحته ضوء القمر الفضى الساطع، وتلك أنسب حالات الصيد في الليل. ولا أدري لماذا لا يرتاد أهل المدن - بل عموم البشر- البحر، ولا يكادون يعرفون عنه شيئاً، رغم أنه يشكل معظم الكوكب الأرضي الذي يسكنون جزءاً ضئيلاً منه؛ وبذلك تفوتهم تجربة خصبة عن عالمهم.. عن الكتلة المائية الهائلة التي تحيط بهم. قلبت البصر بين السماء والجبل الذي أرقد تحت

الساحر مشهد لا يعرفه سكان المدن. طالما عايشت ذلك المشهد حينما كنت أبيت الليل على السطح العلوي لقارب في البحر الأحمر بقرب جزيرة بشّوان أو رأس الجمّشة. تأملت مغزى عبارة كانط العميق البديعة التي تقول: «شيثان يملآن النفس بالإعجاب والروعة: السماء المرصعة بالنجوم من فوق، والقانون الفلكي في باطن». إن الشق الثاني من هذه العبارة يمكن أن نتعلمه من الفلسفة (فلسفة كانط)، أما الشق الأول فلا يمكن أن نتعلمه إلا من الطبيعة.

وللبحر حالات وأحوال بالليل والنهار: مد وجزر بفعل صلته بالقمر، هيجان واضطراب بفعل الرياح، ثم هدوء وسكون.. سكون يخيف العارفين به إذا بات صمتاً مطبقاً؛ لأنهم يتوقعون بعده هيجاناً واضطراباً. أعرف تلك الحال عندما أشاهد الجبال من بعيد يكسوها الضباب بحيث تبدو غير مرئية. وهناك أوقات معلومة يتوقعها الصيادون المحترفون والهواة المغامرون. ولكل حالة من حالات البحر جلالها وجمالها الخاص: البحر المضطرب الهائج على نحو يهدد وجودنا، يشعّرنا بالجلال المطلق الذي لا يتيح لنا أن نتأمله إلا بعد أن تنقضي التجربة.. إنه جلال الطبيعة في عنفوانها الذي اطلعنا عليه كانط وشوبنهاور. ولكن أجمل مشاهد البحر في علاقته بما حوله وبالسما هو تلك التي لا يكون فيها البحر هائجاً مضطرباً على نحو يهدد وجودنا، ولا يكون ساكناً سكوناً مطلقاً، وإنما هي تلك

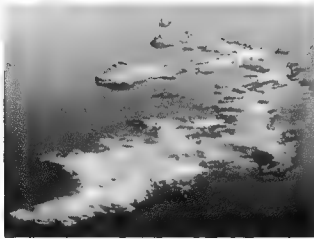


بندر الحصة - مسقط

حدود الإمارات تجد الجبال قد تضاءلت تدريجياً، والبحر قد هدأ وسكن شيئاً فشيئاً. كذلك كان الأخدود الأفريقي العظيم أو ذلك الانكسار الأرضي الهائل الذي من خلاله شق البحر طريقه عنوة داخل



جـزء الإمارات



سقطاء - رأس العين

سفحه. كان الجبل حاداً صارماً في علاقته بالبحر، إنه يميل إليه بلا أي تدرج، يرتفع شاهقاً متعالياً في مواجهته ليتلقى ارتطام أمواجه المتلاحقة منذ ملايين السنين، وليتصدى إلى كتلة الماء العميقة السحيقة الملاصقة له، إنه يعلن عن وجوده. ولم تترك الجبال التي تتحدى البحر سوى حيز ضيق فيما بينها ليتنفس فيه البحر ويصنع شاطئاً له تخرج منه كائناته لتضع بيضها. ترى هل الجبال هي التي تركت للبحر هذا المتنفس، أم أن البحر هو الذي نحت الجبال ليعلن عن وجوده وديمومة حضوره الطبيعي في مواجهتها؟ قد يكون أي الأمرين صحيح من الناحية الجغرافية، ولكنني على يقين بأن هناك شيئاً ما من الصراع المتوازن الصامت القامض بين قوى الطبيعة هنا وفي كل مكان آخر، وهذا شيء ما فوق حدود فهم الجغرافيا الطبيعية. فلقد وهبت الطبيعة - أو تلك القوة الغريزية الباطنية في الأشياء - ما يلائمها ويليق بها. ومن ثم فقد وهب البحر ما يلائمه ويليق به: فالبحر الذي استنفد قوته وعنفوانه في الأعماق، تأتي أمواجه في النهاية هادئة مسترسلة لتداعب شاطئاً ناعماً. أما تلك التي لم تهدأ بعد عند بلوغها اليابسة، فلقد صنعت الطبيعة لها جبلاً ثلاثياً. كذلك كان نتوء الجبال الشاهقة عند رأس مسندم

في ولاية خصب العمانية. إن اضطراب الأرض تحت قاع البحر هنا في الأزمنة السحيقة أهّاج البحر، ولكن الأرض اليابسة من حوله لم تسمح له أن يخترقها إلا بقدر كي لا يفرقها؛ فبرزت له الجبال الهائلة من حوله، وساحت له بمنفذ ضيق يلج منه كي يقضي وطره ويهدأ في الخليج العربي. وكان هذا المنفذ هو مضيق هرمز الذي تحده الجبال الشاهقة من حواله على مدى خمسين كيلومتراً باتجاه الخليج، وكلما ابتعدت عن هذا المضيق متجهاً إلى

اليابسة، فبرزت له جبال البحر الأحمر لتواجهه في نفس لحظة الشق والانكسار، كما لو كانت تنوءاً في الأرض خلقتها غريزة الطبيعة.

المضيق الذي يلج منه المحيط إلى البحر كالنبح الذي يتدفق منه النهر. عند المضيق يكون البحر متوتراً حتى يقضي وطره ويهدأ، وهو يبلغ غايته هذه بعد أن يقطع رحلته التي قد تطول أو تقصر بحسب عنفوانه، وبحسب ما يلائمه من عنفوان وصلاحية جبال الأرض التي تواجهه لتروضه: يعضي البحر الأحمر رحلته الطويلة حتى يهدأ في خليجه. وحتى في الخليج الواحد نجد أن أمواجه تهدأ تدريجياً كلما أبخرنا معه باتجاه غايته: فالأمواج في رأس غارب ما زالت مضطربة، ويقل اضطرابها نسبياً عند الزعفرانة لتهدأ تماماً عند العين السُفْحَة التي لا تبعد عنها كثيراً! فجبل العين السُفْحَة يطبق على البحر ويحجب عنه رياح الأرض حتى تبدو صفحته غالباً أشبه ببساط مائي. كذلك نجد البحر مضطرباً عند مضيق هرمز... ذلك الشق في جسم اليابسة الذي يحاول البحر/ المحيط أن ينفذ منه بعنفوانه؛ ولذلك لم تكثف اليابسة بأن تصنع له الجبال الشاهقة عند بدء تدفقه في الخليج، بل صنعت له أيضاً جزراً شوكية مدببة في المضيق نفسه يُقال لها «جزيرة سلامة وبناتها» التي تكتنفها الأساطير. وكم أغرقت تلك الجزر السفن العاتية، وكدت الزبائنة المهرة ما لم يكونوا على خبرة بها.

البحر الذي يصل إلى الشطآن ليس إذن هو البحر الحقيقي. فالبحر الذي نراه عند الشاطئ ليس هو البحر الذي يكشف عن عمقه ونيعه.. عن مصدر قوته وعنفوانه. فمثل هذا البحر إنما هو البحر الذي قضى وطره، فبلغ الشاطئ ليداعبه ويداعبنا. إنه البحر الذي لم يعد بحرًا، وإنما تحول إلى أنثى قابلة للترويض، ومهيأة للمداعبة. لا أدري لماذا استمدت لي تجربة البحر هنا تجربة النيل في بعض مناطق قبلي بمصر؛ ربما لأنني أدركت أن كل شيء يكون في عنفوانه عند نيعه، وكلما سرنا باتجاه هذا النبع. فما

زال النيل في بعض هذه المناطق يعلن عن وجوده الأول الصريح عندما شق الجبال والجلاميد، فتجد سيل النهر ملتصقاً بالجبل شاهداً على اختراقه، وتجد الجبل هو الآخر قائماً في مواجهته متحدياً بجلاميده المتساقطة عبر الزمن حتى يتهادى تدريجياً في طريقه نحو مصبه، وتضعف قوته وعنفوانه أو تتبعر خصوبته في فروع الدلتا وكأنه يبلغ وطره هناك. وكان هذا هو حال النيل دائماً، لولا السد العالي... ذلك الإجراء الجراحي في جسمه الفيض الذي قلل من ثورته وهيبته، وحاول إخصاء ذلك النيل الذي لا يعرفه كثير من الشباب اللين الطبع الذي يعيش الآن في «بر مصر» (كما يحب أن يسميه يوسف القعيد). وكأن ما آل إليه حال النيل يشبه ما آل إليه حال الناس في بر مصر على وجه الإجمال. ذلك النيل... نيل حسن طلب الذي يقول عنه متأسياً في قصيدته «النيل ليس النيل» بديوانه «لا نيل إلا النيل»:

نيل كان هنا موجوداً

يوماً... كان الماء يغطي هذا الطمي الناشف

كان المجري هذا الأخدود

ولكن ما زال هناك شيء شاهد على ذكورة هذا النيل وخصوبته وعنفوانه؛ إذ يشهد كما لو كان النيل نفسه يقسم على لسان حسن طلب:

يا أيها الغانون

يا أيها السادة والساسة والمستمعرون

لي ما لكم من فطنة

ولكن ليس لكم ما لي من الجنون

فاحترسوا من فيضاني، وانظروا تجلياتي

لن تروني بمجرد العيون

وانتظروني حيث شفتي

إني أوجد حيث لا أكون

«إني أوجد حيث لا أكون»... إني أوجد في النبع... في المصدر... في العمق المتخفي الذي لا ترونه.

* * *

مبتسمًا بشيء من الزهو والفخر لينبهنى أنا الغريب
إلى أن بحورهم وصلابتهم العفية قد أغرقت سفن
الغزاة، فما زال البحر شاهداً على ذلك. تأملت وجه
العجوز، ووجدتني أقلب البصر بينه وحافة الجبل
الملاصقة للبحر، فكانت الأخاديد العميقة التي
رسمها الزمن على وجهه تشبه إلى حد بعيد تلك
النتوءات التي تطل من وجه الجبل الصلب العتيق في
تحد.

« تداعت علي مشاهد تلك الذكرى لسنوات
عديدة، فرأيت أن أدونها بعد انقضاء أكثر من
عشر سنوات لعلها تكون دالة لغيري

لا أدري لماذا تداعت علي كل تلك الروى والذكريات
حينما بات الليل في رأس الجنز أقلب البصر في
السماء المتلألئة بالنجوم من فوقى، ولم يغالبني
النوم حتى أصبح الصبح. ما إن صحا الصبح حتى
أيقظت رفاقي لنشق عباب هذا البحر الذي ينتظرننا
وينادينا. اعتلينا أول قارب صادفناه لعجوز عماني
كان يتهيا لنزول البحر بحثا عن رزقه. كنت في هذه
الاحضات طفلاً ذاهلاً كما لاحظ صديقي الشاعر
سيف الرحبي... حالة من البهجة الطفولية عندما
اعتليت القارب وألقيت فيه بأشياتنا من الطعام
والشراب وأدوات

الصيد، وغرقت في

ذلك التأمل البهيج

الطفولي الملهي

بالدهشة التي

يولدها ذلك اللقاء

بالطبيعة البكر...

بالبكارة نفسها،

بالجنابيع الأولى.

وسرنا في البداية

بالقرب من حافة

الجبل، وتوقفنا

قليلاً للصيد

شاهدت شيئاً ما

داكناً يبدو من

سطح الماء، ولكن

ملامحه تتواری

تدريجياً في

الأعماق. قال

العجوز: هذه سفينة

برتغالية غارقة

منذ زمن بعيد، وقد

أصبحت الآن عشا

للأسماك؛ فأدركت

مدى عمق البحر

عند حافة الجبل.

قال العجوز قولته





ماريو سكاليزي أشعار من قلب الجحيم

محمد لطفي اليوسفي *

ولد ماريو سكاليزي يوم ٦ شباط (فبراير) سنة ١٨٩٢ في تونس، ومنذ نعومة أظفاره تلقّفته الرزايا أشكالاً وألواناً. فلقد أصيب بداء التواء العمود الفقري قبل أن يتجاوز سن الخامسة. وقضى ما تبقى من عمره يعاني من تشوّه شكله ووهن جسده. ولطالما احتسى بالشعر وبالكلمات ليتطهّر من إحساسه العاتِي بأن الأقدار قد ابتلته ظلماً، إذ حكمت عليه بأن يجرّج جسده الأحدب الملتوي كالصليب حتى القبر.

لذلك كثيراً ما تحوّلت الكتابة لديه إلى نشيد أسود يرفع احتجاجاً على البلية. فلننّ تحدّث كتب التاريخ والقصص التي دوّنت أخبار القديسين والمصلّفين والمصلّحين عما تعرّضوا له في حيواتهم من تنكيل وصلب وتقتيل، فإنها لم تحدّث عن شخص شوّه جسده حتى اتخذ شكل صليب ملّو، لم تحدّث عن شخص أرغمت روحه على أن تقطن جسداً صار من شدّة تشوّهه مثل الصليب تاماً. عديدة هي المرّات التي عبّر فيها سكاليزي عن ضجره بقدره ومقتله لجسده فجاءت أشعاره طافحة بالنوح والنحيب. يكتب مثلاً:

كان ظله. كان ظلّ جسده يمتدّ قفاهه مثل صليب مخز
هي ني. هي ني الروح تنتفض ضدّ جسدها
روح تواجه اللعنة الأبدية بالنحيب.

ماريو سكاليزي شاعر اختار لنفسه اسم الشاعر الملّعون عن روية وفكر واختيار. فلقد كان على يقين من أن القدر قد رشّحه للنهوض بأميرين لا يقل أحدهما عن الآخر عنفاً، مواجهة رعب الوجود وكتابة الشعر. كانت إقامته على الأرض ملحمة صراع ضدّ الفاقة والمرض والظلم الاجتماعي. وكان شعره مواجهة عنيدة لقدر لم يختره لكنه اختار أن ينازله. كان ماريو سكاليزي على يقين من أن لا معنى للكائن ولا معنى لحياته أصلاً إن هو لم يثأر للكرامة البشرية المنتهكة في الأرض قاطبة. كان على يقين أيضاً من أن الشعر واللعب بالكلمات هو آخر ما يتبقى بين يدي الإنسان حين تعصف به الحزن والرزايا.

* ناقد وأكاديمي من تونس

لا أجري أمام عينيك الباردين،
أن أتضرع إليك راجيا
أن تقبليني كما كنت تفعلين.

ما تبقى لي من شباب
اختطفه مني أسداك.

وكثيرا ما تعود صورة الأم في قصائد سكاليزي مقترنة
بفكرة البؤس والفاقة والعذاب. يكتب في قصيدة تحمل
عنوان «تمرد»:

الماء الذي أشربه يطفئ
عطشي، لكنه يؤجج جوعي
أما أما عادت لديك
قطعة واحدة من خبز؟

وراء هذا الحزن تقرأ أي أحيانا نادرة بعض لحظات الفرح
المرتبط بالحياة الجماعية للعائلات الإيطالية في شتاءات
تونس. يكتب في قصيدة بعنوان «حادث» محدثا عن
احتفالات عيد الميلاد:

كان عيد الميلاد شتاء أفريقيا،
هذا الشتاء ذو النيسانات المتشابهة،
كان يزهر في الهواء البلسمي
تحت توهجات الشمس.

كنت أذهب هناك بحثا عن أوراق اللعب.
فانون عرقي قديم
استدعى أن تلعب بالكعبة
والقول المعطو والجوز.

III

تتحدث أم ماريو سكاليزي من أسرة مالطية من أصل
إيطالي. أما أبوه فهو إيطالي خالص. وقد وصلا تونس
خلسة هربا من الحداثة الإيطالية. وكان العديد من
الإيطاليين قد توطئوا البلاد التونسية حين سدت في
وجوههم أبواب الرزق بإيطاليا. كان أغلبهم من مدن
الجنوب ولاسيما جزيرة صقلية المتاخمة للسواحل
التونسية. والثابت تاريخيا أن السلطات الإيطالية وقتها
كانت تقض الطرف عن هذه الهجرات السرية وتشجعها
أحيانا كثيرة ليقينها أن الفرنسيين قد أقروا العزم على
احتلال المغرب العربي بأسره وتكاثر عدد الإيطاليين في
تونس سيمنحها فرصة احتلالها بدعوى حماية الجالية

عن نية وقصد سيختار ماريو سكاليزي لقب الشاعر الرحيم
حينما، ولقب الشاعر الملعون حينما آخر. وسيعد أشعاره
أناشيد طالعة من غياهب الجحيم ويضع لديوانه عنوانا
دالا على وعيه الدرامي بأن اللغة التي حلت به ليست سوى
الفصل الأبشع في مأساة بني البشر أجمعين. «قصائد
شاعر ملعون - أشعار من غياهب الجحيم». هكذا نعت نفسه
ونعت ديوانه. وسواجه عدمه الخاص باعتباره عتبة
مفتوحة على العدم المترص بالوجود ذاته منذ الأزل.
والراجع أن هذا الوعي المأساوي الفاجع لم يتولد عما آل
إليه أمر جسده من تشوهات وما آلت إليه حاله من عذابات
فحسب، بل كان مرده شظف العيش وقلة الرزق ورقة
الحال. أب بالكاد يكسب قوت عياله. أم قابعة في البيت
ترعى طفلا متوقد الذكاء لكنه مقعد محدوب الظهر. فتلوذ
بالدمع حينما، وحينما ترفع يدها إلى السماء وهي على يقين
من أن باب الشفاء قد أقفل في وجه ابنها إلى الأبد.

II

كان والد ماريو سكاليزي يشتغل بالسكك الحديدية التي
كان أغلب عمالها من الإيطاليين. وهو يحدث عنه لا
باعتباره إيطاليا بل باعتباره تونسيا قدم من جزيرة
صقلية. لكنه يومئ إيماء إلى أن ما حل به من عذاب ليس
سوى جزء من العقاب الذي أنزلته السماء على والده الذي
وصل إلى تونس فارا من العدالة الإيطالية على إثر جريمة
ارتكبها بجزيرة صقلية. لذلك كثيرا ما حرص على أن
يرسم لوالده صورة الكادح الذي انتدبت الحياة للبؤس.
لكنه يظل رغم شظف العيش وشغ المال وانعدام الأمل رمزا
لما تنبئ عليه المنزلة البشرية ذاتها من عناد وقدرة على
منح الحياة فرصة الاستمرار. يكتب في قصيدة بعنوان
«عقاب»

رأيت من خلال المطر المدرار الهائل، رأيته في العتمة
أي المعوز محنبا داخل معطفه الباكز.

ها هنا كان يمارس عمله كمحور سير

لم يكن لديه أمل في غد أفضل.

لم يكن له مأوى. كان الماء المتألي الجبان

يسيل فوق رقبته، ويبلل شواربيه.

ويرسم سكاليزي لأمه صورة تكشف حياة خاضعة
مستكينة طافحة بالمرارات لكنها لا تخلو من الرقة
والحنان. يكتب في قصيدة بعنوان «أمي»:

هل احترق قلبك، يا أمي

لم يكن والد سكاليزي ينتمي إلى رجال الأعمال القانمين على عالم التجارة أو الصناعة أو المهن الحرة وهم فئة قد سيطرت على الحياة الاجتماعية والاقتصادية بتونس منذ منتصف القرن التاسع عشر؛ وما كان جزءاً من حركة الهجرة السياسية التي سبقت توحيد إيطاليا، وقد تكونت في معظمها من مثقفين وجنود وتقنيين ينتمون إلى البرجوازية الإيطالية ويحاولون الهرب من هيمنة الدولة وتسلطها. بل كان مقدمه إلى تونس في نطاق هجرة البروليتاريا المدفوعة من جنوب إيطاليا باتجاه أفريقيا بحثاً عن العمل في موطن بديل. كان هؤلاء الوافدون الطليان قادمين من المناطق الأكثر فقراً ولاسيما جزيرتي صقلية وسردينيا. ومثلما يفعل المهاجرون عادة تجمع الإيطاليون داخل أحياء مغلقة تقريبا كثيرا ما أطلقوا عليها اسم صقلية الصغرى. وقد تفتلت هذه الفئة المهاجرين بين التونسيين تقاسمهم ظروف الحياة الهائسة ذاتها، والمعاناة نفسها.

IV

أمضى سكاليزي طفولته في قلب الجالية الإيطالية. وهي جالية مكونة من مجموعة من المعدمين الذين رست بهم سفن إيطالية في موانئ تونس في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ولشدة فقرهم وفاقتهم دعاهم المؤرخ الإيطالي نولو بازوتي Nullo Pasotti «الجنس العاري» *braccio nudo* (مقدمة الديوان بقلم إيفون فرانكاسوتي بروندينو) ولما كان سكاليزي متصدراً من هذا الجنس العاري فقد اضطر أن يكسب رزقه منذ سن مبكرة جداً. فاشتغل محاسباً في العديد من المتاجر بتونس. ولم يكن وضعه يعرف الاستقرار أبداً، حتى أنه لم يكن دائماً يجد ما به يسد رمقه. لم يلتحق بالمدرسة إلا اماماً. فلم يدم بقاءه في المدرسة الفرنسية إلا قليلاً. واضطر إلى أن يقوم بمفرده بجهود متواصلة للحصول الثقافي وتوسيع آفاق معارفه. كانت القراءات الغزيرة والمتنوعة سبيله إلى ذلك، إلى أن اشغلت فيه شغلة الشعر. وفيما كان يتعمرس بالشعر والقصائد تنقاد إليه وتنثال عليه انثيالاً كان سخطه يزداد كلما ارتطم بالواقع المرير وكلمها تلفت إلى بؤسه الخاص وبؤس الناس من حوله.

لذلك ظل الموضوع القار في كتابات ماريو سكاليزي التعبير عن الأسى والجهد والبؤس وانعدام العدالة

والاستنهاض للشويرة والتمرد. عديدة هي القصائد التي تختفي منها نبرة التأسي والنوح على الذات فتصبح الكتابة عبارة عن تعجيد للحياة وإعلاء للحياة واحتفاء بالشعب باعتباره حامل جذوة المقدسة التي ستهيم عالم الطفلة والمستبدين وتتأثر للكرامة البشرية المنتهكة. هذا الفوج الثوري هو الذي جعل ماريو سكاليزي يتعامل مع مأساته الذاتية باعتبارها جزءاً من مأساة المقيهورين والمضطهدين. وهو الذي جعله يتخلى عن الطابع الغنائي ويشرح في كتابة الملحمة حيث يقوم بتجسيد الصراع الذي يخوضه العمال والفقراء والمقيهورين بحثاً عن فسحة من نور في ليل وجودهم العاث. ويعد نصه الذي اختار له عنوان «ملحمة الفقير» التي تناول فيها بؤس بني البشر في العهد الإقطاعي وبؤسهم أن أسوتل البورجوازية على مقاليد الأمور وتناول بؤس زواج أمريكا واعتبر مثال الحرية مجرد فكاكة. ذلك أن عذاب الزواج يكشف أن حلم البشرية بعالم أقل ولاء قد تبخر حتى في العالم الجديد الذي قصده الناس هرباً من الفاقة والظلم الاجتماعي. لذلك يصور أمريكا على أنها حاملة مشعل الحرية ثم يهزئ هذا التصور ويحتفي بالأسود ونضالاتهم فيكتب محتفياً بالصراع الذي يخوضه الزوج:

وفي النهاية، حين تطلبت عن أمل كالسراب
عالياً رفعت سلاحي من جديد، حين الحرية
وقد جعلت فجة مشعل أمريكا،
أنارت أحلك دياجير ليلى.

سلاحي وقد تفتلت في مختلف درجات الأسود
عادت في بظها هدير المحيطات
أنا، هذا الذي لم يعرف غير الظل والعبودية
ها أني أنصب للشمس هاندتي، فائدة العملاق.

وتعد «ملحمة الفقير» أبرز قصيدة طويلة مكونة من 36 مقطوعة أنشدها سكاليزي للعمال والمضطهدين الذين كانوا يكونون وسطه التونسي-الإيطالي. كانت الملحمة فاتحة كانت طريقاً مؤدية إلى كتابة أشعار تستنهض الهمم لرفض فكرة الظلم الاجتماعي نفسها. كتب مثلاً:

في حين يفتش اللراء بعماء،
أحبيلى، يا نهر العرق المهيب،

باسم الأمل والمنتهمين اللامدنيين،

باسم الراضخين الذين يضنيهم العمل العبيثي.
وحالما شرع سكاليزي في كتابة هذه الملاحم ذاعت

شهرته في أوروبا ذاتها إذ قامت جريدة «إيطالي من تونس» *Italiano di Tunisia* وهي إحدى الجرائد الأوروبية القليلة بتقديمه إلى القراء الأوروبيين على أنه «شاعر بروليتارياتي تونس». ثم تلقت الجرائد والدوريات الفرنسية أشعاره. (مقدمة الديوان بقلم إيفون فرانكاسيتي بروندينو).

V

حين نبحث في أرشيف المكتبة الوطنية بتونس عن العلامات التي وسعت الحياة الثقافية والاجتماعية في تونس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يبرز اسم سكاليزي باعتباره شخصية متفرقة متعددة الأبعاد والانتماآت الثقافية. فهو شاعر تونسي من أصل إيطالي يكتب باللغة الفرنسية ويطرق من الموضوعات ما يجعله شاعرا ناطقا بلسان حال التونسيين والإيطاليين المضطهدين ويحول أشعاره إلى مدائح ترفع تمجيدا للحياة وفضحا للمستعمرين والظفافة. يعمد مثلا في نص بعنوان «سونيتا الاستعمار» إلى التذيد بفرنسا وجبروتها فيتوجّه بالكلام إلى والد شهيد:

الوطن شبيه بعرائس البحر العتيقة

التي كانت أصواتها تضيع البخارة.

الوطن يجحد الأغنيات. لكن نحبيه الإلهي

يلهم النفس رغبة الفحل السيد

نواقيس الخطر تفرح في فجرنا الهادي الصافي

الطرائق تبهج البراري والبحار

فيما فرنسا في ثوب الحداد تلتهم العيون المغفضة.

عيون شباب في ربيع العمر هلكوا في حلبات النزال

الحراء

أيها الأب الذي بقي وحيدا في عزّ المساء

نيسان ابنك. حمرة دمه

زهر سيوري على رايات الطحمة

ابنك اختار على شعاع السماء ونورها

الرفقة الوحشية لرفقة الأبطال.

الرفقة المريم في أرض حيث الأجداد ناموا.

VI

إن تنوع المصادر التي عرّفَت بسكاليزي وتناولت أشعاره ومقالاته بالنقد يؤكد في حد ذاته هذا الانتماء الحضاري المتقدم. لقد كتب سكاليزي بالفرنسية لغة المستعمر. وكان

من الطبيعي أن يعده النقد الفرنسي أحد الوجوه البارزة في الحركة الفكرية الفرنسية بتونس. وهذا ما ذهب إليه إيف شاتلان Yves Chatelet مثلا في كتابه الحياة الأدبية والفكرية بتونس بين ١٩٠٠ و١٩٢٧ (1937) *Tunisie de 1900 à 1937* *Vie littéraire et intellectuelle en* ولكن يذكره أيضا ضمن الصفحات المخصصة للحركة الفكرية الإيطالية، رغم أنه يفعل ذلك بهدف التركيز على هجرة الأقاليم الإيطالية نحو التعبير باللغة الفرنسية كنتيجة للهيمنة الحضارية واللغوية للمستعمر الفرنسي.

ولأن سكاليزي من أصل إيطالي عمد غاسبار داغوانو Gaspere من Aguenno إلى اعتباره شاعرا إيطاليا خالصا فكتب عنه دراسة مطولة بالفرنسية ونشرها بمدينة تراباني في صقلية مسقط رأس أب سكاليزي، فصارت مدينة تراباني تفاخر بسكاليزي وتحققي به باعتباره أحد مواطنيها الذين أصبحوا مشهورين. وفي الوقت ذاته سيواصل المغرب العربي في دورياته تمسكه بسكاليزي باعتباره ابن البيئة التونسية والناطق بأمال شعوب المغرب في التحرر والكرامة.

لذلك ستعتبر جمعية أبناء شمال أفريقيا أعمال سكاليزي جزءا من الموروث الثقافي التونسي، وتعدّه إمارا على وجود أدب قائم بذاته بالمغرب العربي، وشاهدا على ثراء الحياة الأدبية بتونس وتفردتها في تلك المرحلة من تاريخها. لأن سكاليزي شاعر يجسد هذا التفرد باعتبار أن أشعاره تكشف بعنف أبعاد هذه الهوية المتعددة.

أما ماريو سكاليزي فإنه صنّف نفسه واختار عائِلته حين وضع لديوانه عنوان «قصائد شاعر ملعون». وهو عنوان يشير صراحة إلى أنه يعتبر نفسه ملعونا لا بسبب الشائعات الروحية التي تربطه بالمدرسة الفرنسية للشعراء الملاعين، بل أيضا بسبب ارتباطه بالبولس الذي رسم حياة المهاجرين الإيطاليين بتونس، وخاصة منهم القادمين من صقلية، وسبب إقامته في بلاد تأمر الطغاة والغزاة على ناسها وغداها. ولهذا أيضا جاء العنوان الفرعي «أشعار من غياهب الجحيم» بمثابة إلحاح على أن الشاعر الحق إنما هو ذاك الذي يقاسم المظلومين والمقهورين جحيمهم ولا يفر من المنازلة حتى إذا كان بإمكانه تحقيق خلاصه الفردي.

لذلك سيلتصق سكاليزي بالمكان وإن يحدث عن أمجاد العرب والمسلمين كما يحدث الرومانسيون الغربيون الذين تعاملوا مع الشرق باعتباره موطن الخرافة والسحر وتدويخ

الحواس وبلسم الإنسان الأوروبي الذي سجر بعقلانية عصر الأنوار، بل سيتغنى بالمكان وبالمعمار الشرقي ويعتبر العرب حمالة حقيقة وبناء حضارة. يكتب في نص بعنوان «الصومعات»:

أيتها الصومعات، بهاء أنت فوق الدكاكين
صرخة من حجر دافئة من قلب الشرق العظيم
أيتها الأبراج البيضاء
أنت مثل حراس من المتصوفة ترفيقين
رعشة الأمل في قلب السماء الضحوك
منارات أنت نورها قد من صلوات
منارات تشع التقوى فيها مثل بيت طهور
من بعيد ترسمين في وجه القادمين من السماء
محيط اللازورد

الحرب السالكة للأرض
كم أهوى أن أراك منتصبة قبالة المغرب وهو يحترق
مثل حراس مدينة من ذهب
كم أهوى أن أراك في الأفق الرابع وقت المغرب
حين نجلج بحرائق يزهز فيها الموت والعدم.
نداء المؤننين الذي يبلغ حتى مسامع الراقدين في القبور
يدور كأنه سؤال تطرحه على الأثير الأزرق
وحين الحماغم تأتي وتحط على أكتافك
توشوك إجابة الله

IIIV

هجرات تتلوها هجرات. هكذا كانت حياة سكاليزي. فمنذ اللحظة التي هاجر فيها والده من إيطاليا تلقت الهجرة حياة ماريو سكاليزي وصارت قدرا وعصيرا. هاجر من الحضارة الغربية إلى الحضارة العربية الإسلامية وعشقها. هاجر من لغة الإيطالية فكتب بالفرنسية وأتقنها. وكانت الهجرة الأخيرة ممينة فبعد عمر مليء بالأحزان مات سكاليزي يوم ١٣ مارس ١٩٢٢ وهو في الثلاثين من عمره، في مشفى عقلي بمدينة باليرمو الإيطالية فريسة للسلس والجنون.

طبعت مجموعة سكاليزي مرات عديدة. ظهرت المجموعة أولا سنة ١٩٢٣ ضمن منشورات بال لآتر Belles Lettres . وسنة ١٩٣٠ نشرتها الكاهنة، وسنة ١٩٣٥ نشرتها سندباد. ونشرها سنة ١٩٩٦ عبد الرزاق بنور في تونس وقدم لها الإيطالي إيفون فرانكاسيتي برونديين. وقد احتوت هذه الطبعة الرابعة على كل قصائد سكاليزي

باستثناء قصيدة واحدة، وهي سونيتة على الأرجح، لم يتم العثور عليها كاملة. وقد ذكر بعض معاصري سكاليزي هذه المقاطع منها

لقد غديقتي من عقل حكماك،
من لحمك. من دمك. من شمبك المحرقة.
أه، فرنسا! وحين لم يكن قلبي غير صفحات بيض،
ارتسم اسمك فوقها، ملقعا بنار قرمزية.

أيتها الظهور الأشقر. أعلم من أين يأتي هدوؤك.
من أعياد فصيح السلام سيخضج جرحك
جرحك هو النبع الذي سيرتوي منه المستقبل

VIII

يظل ماريو سكاليزي رمزا للشاعر الذي لم يختر قدره لكنه اختار أن ينازله حتى النهاية. وهو يعتبر الشعر هبة السماء. لكنه يعتبر الشاعر شخصا منذورا للخيانة الأنفع. فما من شاعر إلا وهو يحمل في ذاته ملحا من ملامح يهودا. غير أن الشاعر لا يخون الآخرين بل يغدر بنفسه لأنه ينشغل بالشعر على حساب العيش. يكتب في نص بعنوان «يهودا»:

هل تغفرون لي أيتها الورد الرقيقة
أيتها الزنابق أيتها الزرقعة البكر للسماء صيفا
هل تغفرون الجريمة البشعة التي أضمر إتيانها أحيانا
حين الكابة تستبد بي وقشعريرة الرعب تهزني هزا
أنا شخصان: المغني صانع الأنغام الذي يعبر
هناك. في تلك الطريق العابقة بالأمجاد والمثل
ذاك الشاعر الجوال الذي تحوي عيانه الفضاءات جميعها
ذاك الذي يدها مثلثتان بأزهار فردوس البداية
ذاك أنا. لكن هذا الذي يقضي بهر محكوما بالأشغال
الشاقة

هذا اليانيس التانه وبين قطعان البشر
هذا الذي يمضي مطافئ الرأس جبان القلب باحدا
في مستنقع الحياة عن كسرة خبز
هو أيضا أنا. غدا أو ربما هذا المساء
الناس الذين سأحبهم سيهوبوني -ويا لشقوتي-
حتى أحجر الفن. أجرة الخائن
ويثلاثين قلما سأبيع المغني.

مختارات من أشعاره

اغنية

أيها الطفل الصغير، ابق نائما في قماطك
لا تفتح عينيك المدهوشتين
عينيك التي ألقت رؤية الملائكة
لا تفتحهما عينيك على عالم الملاعين عالنا.

يا ابن البشر الأنجاس المناكيد

البشر المسطولين بحب الذهب حتى الشقاء
لتهدئك أحلامك المقدودة من نسغ الورود
أيها الطفل الصغير، استمر في النوم.

إننا هنا لئلا نمرح يسرقون منا

بهجة الربيع القرمزي الوهاج

أيها الطفل الصغير، فلتكن بسمتك

نداء الشمس فينا.

(الديوان ص ٧١)

شودة

أمي منذ فجري الأول وأنا أكدح

الضنى قدرى والضجر يكاد يفني

اطرحي من أجلي فستانك القديم

على البلاط.

البلاط لا يهب دفئا أبدا

والشتاء غضوب شرس! إنها تمطر الآن

يرتد النظر كسيرا قدّام الدياجير، هلاّ أوقدت لي

نارا؟

الماء البارد الذي أشربه يطفئ

عطشي، لكنه سعار في الحشى يوقظ جوعي

أمي أما زالت عندك كسرة

خبز؟

لا خبز. لا نار. الحياة دياجير نكر

لعناتي عليها أصبّ ولا أملك غير اللعنات

إني لأسمع الأطفال في العنمة

ينوحون.

أختي أصغر أخواتي حين رأت شقوتي،

أختي ذات العينين العذبتين،

قالت لي: «هات يدك خذ بسرعة، ما في جيبى غير

فلسين.»

قالت ثانية في نبرة حنون:

«ماذا تريد أن أشتري لك أخي الأكبر

هل أشتري لك خبزاً؟» قلت: «لا... بل

كأسا مترعة.»

(الديوان، ص ٧٣-٧٤)

حفار القبور

رأيتُه بفأس حادة يحفر الأرض الصماء

رأيتُه حفار القبور الكتيب، الشيخ الأبدى

حطّمت طلعتة الشقية مثل قبضة ثقيلة

شعاع الأمل الكريستالي في قاع روحي.

كيف يمكننا أن نعيش غير مبالين، أن نضحك

بينما يداه توسعان تحت أقدامنا

الحفرة الباردة حيث الموت يستلجنا

نحن الألى فقدنا الأمل في رحمة ما، في خلاص ما؟

.....

كيف يمكننا أن نؤمن بالربيع، بالفجر،

بالأفق اللازوردي، بالشمس، بالأنهار،

بالمستقبل؟

كيف يمكننا أن نظل سدّجا غافلين

الشكر لك يا إلهي، الشكر لك، أيها الإله الرحيم،
الإله العادل جدًا،
يا من تقيض الأنفس جميعها.
شكرا لك فقد عجنت بيدك الطاهرة
زهرة أعوامي العشرين.
بفضلك وحدك سأستطيع أن أنزلق داخل الحفرة العممة
دون حسرة على نور النهار.
سأزف إلى الليل، وسأحيي ظلّ
قُبَلتي الأولى.

لكن اسمح أن تجعل قلبي دمعة حمراء
اسمح أن أرفع الصوت عتابا
حين أسمع النشيد المخادع الذي يغذي
أمل المحكومين بالإعدام.

ملحمة الفقير

في سالف الأيام عندما كانت الأشعة الحمراء
المنبعثة من المشاعل العملاقة
تنعكس مثل القبل على بلور الشبابيك الكريستالي
ذي اللون النهدي،
كان البارونات المترفون يلتهمون في صالوناتهم،
لحم الخنازير البرية التي اصطادوها في حقول
المرزوعة قمحا.

كان أطفالنا يجيئون بأنات الجياح
على الترانيم المنبعثة من الشفاه المخمورة
على ضحكات المهرّجين ... على اعترافات النساء
العاشقات العطرة.
كان أطفالنا يجيئونهم بأنات الجياح مثل كلاب
ضائعة تعوي عواء مريرا في الغابات.

حتى نفق أيامنا في الزرع والتشديد؟

في حين يكفي أن نصيخ السمع قليلا صامتين
إلى الإيقاع الرتيب لدقات قلوبنا
حتى نسمع ضربات فأس حفار القبور
تدوي في وجيب الدّم في قلوبنا.

شعر أبيض، ظهر أحذب، لكن قوته ظلت خارقة
معطفه الأسود يلف الأمس ويلف الغد،
رأيت حفار القبور متنفخ الصدر يكّد
مفتول العضلات لا يكلّ.

الحفرة التي كان يوسّعها بدت من عمقها هاوية لا
شيء في الدنيا يمكن أن يملأها إلا الكون كلّهُ.
كلّ الدروب في الدنيا تنتهي إلى هذه الحفرة،
والناس الطيبون والأوغاد المارقون فيها سيتهون.

أجل وهنا تستسقط البشرية جمعاء، هذا نهر
من وجوه، نهر من أصوات، من أصابع ملتوية،
نهر من قلوب،

والليل يهدد جباهنا في حضن امرأة ثكلى،
والشمس مذهب تنرف على مدارجه دماؤنا،

رأيت الناس يعبرون، مجانين أو عقلاء،
رأيت الأطفال المأخوذِين بالأجماد والمسرات،
النساء اللاتي تحلّين صدر ياتهن بالورود،
النساء اللاتي تسمعن نداء العطر فتبهن من خيراتهن.

.....

أموات المستقبل، الألى نفوسهم تقي بكل طيش
تحذيرات أشجار السرو
أموات المستقبل يكادون لا يلمسون
على الطريق
آثار العبور الأبدى لمن كانوا أحياء في الماضي.

حين كنت ضجرا من التضرع للأفق اللازوردي،
منهالكا على الأرض،
حين كنت أتوسل الأرض كي تنشق وتبتلني
خاطبني امرؤ قدم للتو من المعبد: «أي بني
تعلم على الأقل أن تطلب المغفرة لذنوبك دون
ضجة أو أنين.»

أطلب المغفرة، أطلب المغفرة، أي جرم اقترفت
يدي
هل تعكر أنفاسي البائسة صفو السماء؟
أما صليت للسماء وسدّت الدين كاملا؟
أما تعرّيت حملا وديعا كي أزيد سدة المعبد ثراء
على ثراء؟

مرّة أحدثت نفسي هكذا: «إلهي، سيّد الدنيا
والعالمين
سيّد لآلئ السماوات وكنوز البحار
ما الذي ينجيه من كل هذا الذهب الذي رصّعت
به المعابد

لماذا يحرم أبناء البررة، لماذا يحرم قرّة عينه؟
وأحيانا أحدثت نفسي قائلا: «أعدل ما يجري،
أعدل أن يرتدي المرء أسعلا رثّة وينعم غيره في
الدمقس وفي الحرير؟
أليس من أجل البشر أجمعين تمنح الطبيعة
حبّا، سنابل وصباحات مشرقة؟

ذات مساء كانت ذئاب ضخمة هزيلة تدور من
حولي
وريح حاصب صرصر تدوي كأنها تذكرني
بأن خلد البارونات بضحكاتهم الصفرء
قد فرغوا للتو من اختطاف ابنتي والعبث بشرفها.

ذاك المساء حين كنت أنتهاوى ساقطا تحت نير
رزيتي وشقايتي
ذاك المساء حين عيناى استعدادنا واحدا واحدا
أيامي الخوالي، أيامي التي تشبه حبات مسبحة
سوداء
ذاك المساء ببطرها الوحشي الضغينة تعتنتني.

الثورة المتوقّدة في روحي المتحفّزة
علّمتني أن السعادة وقف على الأقوياء
ومن الغروب الغارق في بحر دماء وصهاريج
ذهب
ألهمت الجريمة والحرائق.

في تلك الساعة تحت الأشعة المسائية الحمراء:
جمّعت أولادي، آلافا آلافا،
أفواجا أفواجا تجمّنا، مثل جدار مرصوص، صوب
برج الإقطاعي
خُبباً سرنا عبر المروج الكليلة ذات الأخاديد
الأيّفة.

منينا النفس بأن نرد النبع الأحلى: الحرية
نبع يشبه خمرة جديدة قرمزية
منينا النفس بإبطال بالعصيان الأبدي، إبطال
الضرائب كلها، كسر سلاسل العبيد
منينا النفس بأن نرفع عاليا حقنا في نور الشمس.
لكن الغرسان ذوي الطلعات البهية والمتاريس المنيعه
واجهوا عصيّنا بأسلحة فتّاعة
وأنخنوا بجراح لا تشفى
صدورنا العارية المدماة والمكدودة بالنحيب.
هكذا فزنا بالجمال الذي يكسو الضميمة،
وهكذا عمّقت النصال الأخاديد فوق جباهنا

في حين كانت جثث الكادحين العظماء المسجاة
مألاً بالبهجة قلوب رهط البارونات.

ها أن جاك بنوم يصرخ: «سيدفع ثمن ما اقترفت
يداه!»

هكذا صوّت إعصار الفولاذ ذاك.
طويلاً رافقني جزعي من تلك الصرخات...
وحين انهزمنا رجعنا إلى الجحيم.

وبظهر محني عدت إلى الزراعة
هناك، حيث سكّاة المحراث تنبش قبور الشهداء
المعلمين.

دموع المسيح، دموع عامة الناس،
كانت تتلألأ في عيوني المثقلة بالذكريات.
وعشت سنينا طوالاً، مئات السنين الطوال،
سليبا، خاضعا،

وكلّ يوم يمرّ عمق أغلالتي
ويمرّ فوق جسدي خيول عربات الملوك.
رغم أن الكل يعرف أنه لو أغار معتد على سهول
بلادي

لنأدّني البنادق والمدافع مدوّية فوق القلاع
لأن الكلّ يعلم أن الدم المتدفق في عروقي
دم غير فاسد، دم أحمر، دم الأقوياء.

الجشع، الكيبر، البذخ، التهتك،
جاذبية السماوات الغريبة والمدائن الغريبة
يا وطني، يا وطني اللاجئ في قلبي
لم تبدل أبداً فخارك العنيد.

وحدهم، أيّها الأم العتيقة، أيّها الأم القديسة،
وحدهم يقدرّون على حبك

أولئك الذين لبساطتهم وعوزهم،
لا يملكون من عزاء على مرارة أيامهم
سوى أحلامك الخريفية وضحكائك الصيفية.

رجال، أزواج، عرقهم المهيب يُخصب أحشاءك
وحناياك

رجال، أزواج، يصبّخون السمع إليك، تقولين
حين تخلدين إلى السكينة:

«إني لمشدودة إليكم شدّاً بحقّ الخبز الذي بذرت
حياته

وأنتم مشدودون إليّ شدّاً بحقّ السرير المهيب،
القبر هو السرير.»

وفي النهاية، حين تخلّيتُ عن أمل كالسراب
عاليا رفعت سلاحني من جديد، حين الحرية
وقد حملت فجأة مشعل أمريكا،
أنارت أحلك دياجير ليلى.

سلاتي وقد تفتّتت في مختلف درجات الأسود
عادتُ في دققها هدير المحيطات.

أنا، هذا الذي لم يعرف غير الظل والعبودية
ها أي أنصب للشمس مائدتني، مائدة العمالق.

ومثل مركب صرير الواحه يزعزع هيكله
تحت ضربات الأمواه الهانجة ورياح الشتات
تُسمع صرخات الطبيعة الصبور
حين قبضتي المعروفة تعيد تشكيل العالم.

كانت تلك بهجة عظيمة تلت صوما طويلاً
كنت قد صرت بدوري ملكاً، العين صارخة،
والكلمة عالية

اخترت الأرجوان الأعظم عرشاً
أرجوان الدم ذاته، الدم الذي يكسو المقصلة.

ومشهد بناتي يسقن إلى زوايا الطرقات حيث يتم
بيعهن؟

أيها الممولون الشرهون، وأنت، أيتها الحوريات
الباردات

اللواتي تضيفن نقاء جبينكن الساطع على
النكرات جميعها،

لا كسرن أسنانكم بكنؤوسكم المملأى،
ولأرمين الصواعق إلى قلب سمانكم!

لأنني، أيها الشعب، أحفظ

في ذاتي المتعلّبر سير غورها

الذكرى المتهبة للكلمات التي قدّت من نار،

أنا الإيمان، أنا القوة، والعدد، والفكرة،

أنا، بفضل عملي الدؤوب، شبه إله!

داخل هذا العرين السري الذي نما فيه غضبي،

أمزج في قلبي الشعلة والفولاذ،

وأدرك أنني أنا الذي ظللت مقموعا لأحقاب،

سأصبح، أيها الحكّام، النصف الأخير.

سأحكمكم بالفأس والهراوة،

وسأحكمكم بالرعب والقرع والباعث على

الغبان،

سأتيكم، بكلّ الوسخ الذي حمّله عملي العتيق،

وسأجلس إلى مائدتك

مثقلا بكارثتي ومصائبتي.

سأخرج من أحشاء الحقول والمدن

أفواج كلّ المجموعين الذين أكلوا ملوكا.

حتى أعلي كلمة الكتاب المقدّس الجديد،

أيها المجتمع المعتم، ها أنا نصّب لك صليباً،

ونعلّقك عليه.

كنت قد صرت النسر النشوان بالقضاءات المشرقة
كانت جناحي تحمّلاني أعلى عليين

كنت أنتشرب الأثير من تخليقي النهم

حين أردتني رصاصاً صياد غادر.

وقتها، أفقت من حلمي البهيّ.

كان دمي قد سُفك من أجل مصالح الآخرين.

كان آخرون غيري قد ثَمَنُوا ذهب قوّتي، قوّتي

الحلّب العابرة

حين كبّلوني بأصفاد دبّرت في الليالي الداجية.

بعد شمس أشرقت طويلاً يصير الظلّ أكثر عتمة

وسوداً.

النهار! النهار ثانية! سيدي ومولاي الجديد

لا يملك، كي يبهمني، سراب أمجاد

ولا يملك، ليحنني جبيني، قفّاز زرد فولاذي.

سيدي هو ذاك الذي يستند عجل من ذهب.

وسواء كنت كادحا أو تاجراً، حدّاداً أو عاملاً في

منجم،

سأظلّ على الدوام القرن الحزين، القرن المشؤوم

ذاك الذي يأكل الخبز الأسود مغموساً في العرق.

وفي حين كنت أزرع تحت وقع فائتي

كسّات ثريّات الكريستال المطعّم بالذهب

والمرّات

تضيء تحت عيني الولايم والرقصات:

الكرامية من يومها صارت لذّتي الوحيدة.

متى يأتي يوم يلتهم فيه نجمي، ومتى يغيب

عن ناظري مشهد أفقي وهو يسود بالكواسر،

مشهد أولادي يموتون جوعاً، في الأوحال أو الثلوج

هل كتب البابليون أشعارهم الأولى باللغة السومرية؟

سامي مهدي*

مقدمة :

ثمة مفارقة لم ينتبه إليها الباحثون المختصون في تاريخ حضارة وادي الرافدين، فعندما كل نص شعري وصلنا باللغة السومرية نصاً سومرياً بالمعنى الإثني، أي أن منتهج من أصل سومري، من دون أن يفتنوا إلى احتمال أن يكون البابليون قد كتبوا نصوصهم الشعرية الأولى باللغة السومرية، مثلما حصل في كتابة مدونات قديمة أخرى.

إن هذا الاحتمال يرقى إلى درجة المفارقة، ويأتي في موازاة مفارقة أخرى هي أن هؤلاء الباحثين يكادون يجهلون بوجود أصل سومري للغالبية العظمى من النصوص البابلية المكتوبة باللغة الأكديّة. وهذا غير صحيح في معظمه في الأقل.

ما يهمنا في هذا البحث هو النظر في المفارقة الأولى، أما المفارقة الثانية فقد تناولناها في بحث خاص عن الشعر البابلي، والسؤال الذي نحاول الإجابة عنه هنا هو: هل كتب الشعراء البابليون الأوائل نصوصهم الشعرية باللغة السومرية؟

تمهيد تاريخي:

نقصد بالبابليين هنا كلاً من «الأكديين» و«العموريين» الذين أطلق المؤرخون عليهم اسم «البابليين»، بعد أن حار هذا الاسم هوية تجمعهم منذ بداية الألف الثاني قبل الميلاد، وهو التاريخ الذي بدأ معه ما يعرف اليوم باسم: العصر البابلي القديم (١٥٠٠ - ٢٠٠٠ ق.م).

يجمع الباحثون على أن الأكديين قد استوطنوا أواسط بلاد وادي الرافدين في زمن ما من الألف الرابع قبل الميلاد، وأنهم جاؤوا السومريين سكان العراق القديم (١) وشاركهم الحياة

اعتزاز البابليين
بالثقافة السومرية،
وشغفهم بها جعلهم
يجنحون في البداية
إلى تعلم أدبها
واستيعابه في المرحلة
الأولى، ثم نسخه
وترجمته وتقليده
في المرحلة الثانية ..
وهذا يعني أن كتابة
البابليين أشعارهم
الأولى باللغة
السومرية كان
مرحلة انتقالية
لكتابتها باللغة
الأكديّة.

* شاعر وباحث من العراق .

في البلاد بسلام(٢)، ثم استطاعوا تأسيس دولة لهم في القرن السادس من الألف الثالث قبل الميلاد، بقيادة العاهل سرجون الأكدي الذي وحد البلاد وجعل منها إمبراطورية مترامية الأطراف. ولكن هذه الإمبراطورية لم تعمر أكثر من قرن ونصف القرن (٢٢٧١-٢٢٣٠ ق.م)، فقد غزاها بربارية أجنبي عرفوا باسم «الكوتيين»، وتمرد عليها بعض حكام مدنها، فأدى هذا إلى تفككها وانهارها، ووزال سلطة الأكديين إلى الأبد.

ولكن سقوط الدولة الأكديّة ساعد في نهوض السومريين من جديد، حتى في ظل الغزو الكوتي، وبلغت هذه النهضة ذروتها في عهد سلالة أور الثالثة (٢١١٢-٢٠٤٤ ق.م)، فقد أفلح البطل «أوتو- حيكال» في طرد الغزاة «ثعابين الجبال الخبيثة» من البلاد، وتمكن «أور - نمو» من بعده من توحيدها وتكوين إمبراطورية جديدة. وقد كانت هذه النهضة الجديدة نهضة على كل صعيد، فشملت العمارة والنحت والأدب، وبلغت اللغة السومرية في ظلها ذروة تطورها ونضجها، فوصلنا منها أروع ما أنتج بهذه اللغة من شعر. غير أن هذه النهضة لم تلبث أن انتكست بعد ما يقرب من قرن، فتفككت الإمبراطورية وتذاعت، لهدأ عصر جديد هو عصر العموريين بامتياز.

وقد أطلق السومريون على العموريين اسم «مارتو». ومعنى هذه الكلمة باللغة السومرية «الغرب»، وهي تعني أيضاً «الغربيين». فالعموريون إذن هم القبائل التي زحفت على وادي الرافدين من غربه، أي من بلاد الشام وبواديها.

ولإنا صحت الإشارة إلى «المارتو» في ملحمة «أنميركار ولوكال - بندا» السومرية(٤)، فهذا يعني أن العموريين كانوا يتدفقون على بلاد سومر منذ أوائل الألف الثالث قبل الميلاد، أي في الحقبة التي حكم فيها الملك «أنميركار» في «أوروك». ذلك أن ملحمة «أنميركار ولوكال - بندا» تنطلق من غزو قامت به قبائل «المارتو» لبلاد سومر، ومن حصار فرضته على مدينة «أوروك»، بحيث استدعى الأمر أن يستنجد «أنميركار» بأخته الإلهة «إنانا» ويبحث أبرز قواده لوكال - بندا «رسولاً إليها».

غير أن أول إشارة تاريخية وردت عن العموريين (المارتو) في وثائق وادي الرافدين هي تلك التي جاءت في سجلات الملك «شار-كالي-شري» أحد أحفاد الملك سرجون الأكدي، وذلك في أواخر عهد الإمبراطورية الأكديّة. فقد تدفق العموريون على البلاد في موجات خفيفة متتالية مسالمة، وأخرى كثيفة زاحفة أو غازية، حتى استطاعوا في أواخر الألف الثالث وأوائل الألف الثاني قبل الميلاد أن يكونوا أكثرية غالبية في بلاد سومر وأكد ويؤسسوا عدة دويلات على أشلاء دولة سلالة أور الثالثة التي

سبق ذكرها. وحكمت في هذه الدويلات عدة سلالات متصارعة أهمها وأقواها: سلالة آيسن، وسلالة لارسه، وسلالة بابل الأولى. وقد استطاعت دويلات هذه السلالات ابتلاع دويلات السلالات الأخرى، ثم استطاعت دويلة سلالة لارسه أن تقضي على دويلة سلالة آيسن، ثم تمكن سادس ملوك سلالة بابل الأولى، العاهل الشهير حمورابي (١٧٩٢ - ١٧٥٠ ق.م) من التغلب على دويلة سلالة لارسه، وتوحيد البلاد كلها، وتأسيس إمبراطورية أخرى عاصمتها مدينة بابل التي اشتهت من اسمها اسم «البابليين» واسم العصر الذي حكم فيه العموريون، أي العصر البابلي القديم.

هل أنتج الأكديون أدباً بلغتهم القومية ؟

لم يردنا عن الأكديين أي نص شعري أو أدبي مكتوب باللغة الأكديّة، بالرغم من أنهم جطوا منها لغة رسمية للبلاد طوال الحقبة التي حكموا فيها، في حين وردتنا عنهم سجلات تاريخية ووثائق إدارية واقتصادية كثيرة مكتوبة بهذه اللغة، ويخط مسامري متطور ومحور، والواح أنيقة المظهر. فهل كانوا يكتبون أدبهم باللغة السومرية، أم أنهم لم ينتجوا أدباً على الإطلاق ؟

لا ندري. ولكن ثمة ترتيبة جميلة تتكون من (١٥٣) بيتاً كتبت باللغة السومرية في تمجيد الإلهة «إننا»، ونسبها بعض الباحثين إلى الأميرة الأكديّة «أنخيدوانا» ابنة سرجون الأكدي (٢٢٧١ - ٢٢٣١ ق.م)، فقد فوهنا أبوها كاهنة عظمى في معبد الإله القمر «ننّا» وظلت في منصبها هذا حتى بعد وفاته بزمان طويل. ولكن يبدو أنها أوديت وعزلت لسبب غامض، ثم أعيدت إلى منصبها فنُظمت لها هذه الترتيلة، أو هي التي نظمتها، في تمجيد الإلهة «إننا» التي وقفت معها وانتصرت لها.

إذا صحت نسبة هذه الترتيلة إلى أنخيدوانا، فمن المحتمل أن يكون هناك شعراء أكديين آخرون كتبوا شعرهم باللغة السومرية مثلها، ولكننا لا نملك دليلاً على ذلك، بل ليس هناك من دليل يؤكد أن أنخيدوانا نفسها كانت شاعرة، وأنها هي مؤلفة القصيدة المنسوبة إليها، سوى كتابتها بضمير التكمس «أنا» وحرارة ما فيها من عاطفة دينية وذاتية، وهذا ليس بالدليل الحاسم، بحيث تردد الأستاذ طه باقر في نسبتها إليها، ورأى أنها نظمت على لسانها.(٦)

وعلى أي حال، إن للنصوص الأدبية السومرية المدونة التي وصلتنا حتى الآن من العصور التي سبقت تأسيس الدولة الأكديّة كانت قليلة جداً، فلم تزد عن ثلاثة نصوص(٧) وكانت غالبية الأشعار السومرية غير مدونة، ولذا يصعب علينا أن نتوقع من الأكديين أن ينتجوا أدباً في هذه المرحلة من التاريخ.

هذا بالنسبة للأكديين، أما للعموريون فنرجح أنهم كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية، قبل أن يكتبوا شيئاً منها باللغة الأكديّة، التي صار يطلق عليها اسم «اللغة البابليّة القديمة» في العصر البابلي القديم. ولدينا أكثر من قرينة تدعونا إلى هذا الترجيح

أولى هذه القرّان وأهمها أن النصوص المكتوبة باللغة الأكديّة والمنسوبة إلى العصر البابلي القديم لم تكتب إلا بعد مرور أكثر من قرن، وربما بعد مرور قرنين، من بدايته. ولا غرابة في ذلك، فقد كان على العموريين أن يفعلوا الكثير قبل أن يستطيعوا كتابة أشعارهم باللغة الأكديّة. ذلك أن لغتهم لم تكن الأكديّة نفسها، بل كانت على صلة حميمة بها، وأغلب الظن أنها كانت لهجة من لهجاتها. دليل أنهم تبناوا هذه اللغة حين أسسوا دويلاتهم وصاروا يكتبون مدوناتهم ومعاملاتهم الرسميّة بها، باستثناء دويلة آيسن التي تبنت الثقافة السومرية واتخذت من لغة السومريين لغة رسميّة لها، لأسباب ثقافيّة، أولاً أسباب سياسيّة في الأرجح. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن العموريين والأكديين كانوا أبناء عمومة، أي أنهم من أرومة واحدة، جذرها الأكديون، والعموريون فرع من فروعها تأخرت هجرته إلى بلاد وادي الرافدين، حتى وجدنا من الباحثين من بعد العموريين أكديين دون تردد (٨)

ولذا كان على العموريين أن يتعلموا الكتابة باللغة الأكديّة قبل كتابة أدبهم بها، بل كان عليهم، قبل ذلك ومع ذلك، أن يتعلموا اللغة السومرية، ويستوعبوا تراث السومريين الشعري وفنون كتابته، في خضم ما كان يحدث في البلاد من تحول لغوي من السومرية إلى الأكديّة، وهو تحول بطيء بدأ منذ تأسيس دولة الأكديين واستغرق عدة قرون، قبل أن تنسحب اللغة السومرية من الحياة اليوميّة وتحل اللغة الأكديّة محلها وتصبح هذه مؤهلة للكتابة الأدبيّة.

فمن الحقائق التاريخيّة الثابتة أن العموريين عوا عناية فائقة بنسخ النصوص الشعريّة السومرية وترجمتها إلى اللغة الأكديّة منذ بداية العصر البابلي القديم. وما كان بمستطاعهم أن يفعلوا ذلك لو لم يكونوا قد أتقنوا قبله تعلم اللغة السومرية والكتابة بها، واستيعاب تراثها الشعري وفنون كتابته. ولا يستبعد أن يكون أوائل الكتبة والشعراء العموريين قد تعلموا على أواخر الكتبة والشعراء السومريين، ثم زاملوهم في عمليات النسخ

والترجمة من اللغة السومرية إلى اللغة الأكديّة، وتعلموا منهم الكثير تعلماً مباشراً في «بيوت الأنواح» قبل ثلاثين (٩) قرناً سلطة سلالة أور الثالثة إيعني اختفاء السومريين وكتبتهم وشعراتهم من الوجود، أو ذوبانهم في الأكثريّة العمورية بمجرد حدوث التغيير في السلطة. وهذا مما يجعلنا نعتقد بأن العموريين بدأوا كتابة الشعر باللغة السومرية، قبل كتابته باللغة الأكديّة، وقلدوا الشعراء السومريين في ما كتبوه قبل أن ينضج التحول اللغوي في البلاد وتتفتح مواهبهم وتتفجر في أعمال شعريّة خاصّة بهم ومكتوبة بلغتهم. ومما يشي بذلك عدة نصوص منها: ترتيلتان مكتوبتان باللغة السومرية، ولكنهما

خاصتان بملكين عموريين من سلالة آيسن هما «إيدن - دكان» ١٩٧٤ - ١٩٥٤ ق. م. و «أشي - دكان» ١٩٥٢ - ١٩٣٥ ق. م.، وقصيدة أطلق عليها بعض الباحثين عنوان «لغة أكد» وأسطورة عرفت بعنوان أسطورة «زواج مارتو»، وكل هذه القصائد قرّان تجعلنا نرجح احتمال أن يكون الشعراء البابليون الأوائل قد كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية.

لقد عرف ملوك سلالة آيسن (٢٠١٧ - ١٧٩٤ ق. م.) ابتداء من مؤسسها «أشي - إير»، بتعلقهم بالثقافة السومرية، وكانوا يعدون أنفسهم وريّة السومريين في حكم «بلاد سومر وأكد»، فتلقبوا بالأناب ملوكهم، واتبعوا أسلوبهم في الحكم، وتبنوا الكثير من تقاليدهم، واتخذوا من اللغة السومرية لغة رسميّة لمملكتهم، وكتبوا مدوناتهم الكثيرة بها، وأمروا، خلال عهودهم، باستنساخ الكثير من النصوص السومرية، ويبدو أنهم أمروا كذلك بتأليف بعض القصائد بتلك اللغة، وقد عثر على الكثير مما أمروا باستنساخه وتأليفه في مدينة «نفر» المقدسة (١٠) و هم فعلوا ذلك إما حباً بالثقافة السومرية وخشية على مآثرها من الضياع، أو لإرضاء الشعريّة على حكمهم واعتباره امتداداً لحكم سلالة أور الثالثة، أو لكلا الأمرين.

أما الترتيلتان اللتان ذكرناهما قبل قليل فيبدو أنهما مما أمر أولئك الملوك بتأليفه. فالأولى هي ترتيلة لثالثم الملك «إيدن - دكان». وهي تتكون من (٢١٣) بيتاً، ولكن لم يصلنا منها سوى قسمها الأخير المكون من (٤٤) بيتاً. والواضح من نصها أنها كانت مما يتلى في احتفالات «الزواج المقدس» التي تجرى

النصوص الأدبيّة
السومرية المدونة التي وصلتنا حتى الآن من العصور التي سبقت تأسيس الدولة الأكديّة كانت قليلة جداً، فلم تزد عن ثلاثة نصوص وكانت غالبية الأشعار السومرية غير مدونة، ولذا يصعب علينا أن نتوقع من الأكديين أن ينتجوا أدباً في هذه المرحلة من التاريخ

في أعياد رأس السنة السومرية، وهي مكتوبة على غرار تراتيل ملوك سلالة أور الثالثة التي اغتصبوا الحكم منها، وخاصة تراتيل الملكين «شولكي» و«شو» - «سين». وفيما يأتي نصها :

في العصر، مقر الحكم ومركز مراقبة البلاد
في قاعة المحكمة، حيث يجتمع ذوو الرؤوس السود
أمر الملك بإقامة منصة لسيدة العصر،
حيث اضطلع معها العامل الإلهي
من أجل ضمان حياة كامل البلاد،
وللاحتفال بمناسبة اليوم الأول (من العام)
ولكي ينفض بحرص الطلوس المقدسة
ليوم المضاجعة

في رأس السنة، حلول (تنفيذ) تلك الطلوس
نصب عند ذلك فراش من أجل ملكتي
طهر الفراش بالأسل والأزلي العاطر
هذا الفراش من أجل ملكتي، عندما تم إعدادها،
مد عليه غطاء فراش.

غطاء فراش مبهج كان يزين المصبح
عند ذلك، تم تجميع ملكتي جنباً إلى جنب
بجوار الملك.

تم تجميعها جنباً إلى جنب «إيدن - داكأن»
ويعد أن غسلت «إناء المقدسة» بالصابون
نثر على أرضية (القاعة) زيت الأرز ذو الأربع
ثم تقدم الملك باعزاز من الحجر المقدس.

التحق مطفأ بحضن «إناء»
و «أما - شو مجالانا» ضامجها
متمسكاً بوقه صدرها الجميل
ويعد أن استقرت الملكة طويلاً في
حضن الملك
(...)

تمت - «إيدن . داكأن نحم سوف أمد حياقتك»

بعد ذلك، وعلى ما يظهر، تقام في اليوم نفسه وليمة في قاعة الاستقبال في القصر الملكي :

عندما كدست التقديمات، وطهر المكان
وحرق البخور، ونثر زيت السرو،
عندما كدست التقديمات الغذائية
وعلقت الأنية حتى الطفح.
دخل برافقتي إلى قصره الجليل
ثم قبل «قرينته» الحبيبة
قبل «إناء المقدسة»

ومثل ضوء النهار، قادها إلى العرش
على المنصة السامية.

وجلس بقرنها وكأنه الملك - الشمس
ثم جعل الكثرة والوفور وفيض (المأكول)
تستعرض أمامها
وأفام من أجلها عيداً رائعاً،
وأفام «إناء» ردد ذوو الرؤوس السود

«على وقع الطبل الذي يفوق الرعد هديره،
والفيكتلة ذات الموسيقى الغنية التي
تسحر العصر.

(وعلى نغم) الرباب المهدئ لقلب البشر،
أيتها الغمشون أسعونا أنغام البهجة،

ثم مد الملك يده إلى المأكول والمشروبات،
«أما - نوشو» مجالانا» مد يده إلى المأكول والمشروبات،

ويحضور الشعب المشبع وفره وكثرة
كان «أما - نوشو» مجالانا - مستمر السعادة
لفتحل أيامه على عرشه البديع» (١١)

إن هذه هي الترتيلة الأولى، أما الترتيلة الثانية، ترتجلة «إشمي - داكأن» فإنها أقصر منها، وتكاد تكون شبيهة بها. وقد يكون من كتب هاتين الترتيلتين شاعرين من أواخر الشعراء السومريين، ولكن لا يستبعد أن يكون مؤلفاهما عموريين تعلمتا من أساتذتهما وزملائهما السومريين كتابة هذا النوع من التراتيل. وهذا ما يجعلنا نتردد في نسبتها إلى التراث الأدبي السومري، وإن كتبنا باللغة السومرية وعلى غرار التراتيل التي كان يكتبها الشعراء السومريون لمؤلوهم.

وهناك، عدا هاتين الترتيلتين، مرثيتان كتبت إحداهما في رثاء مدينة «أور»، وهي تتكون من (٤٤٠) بيتاً، والثانية كتبت في رثاء «بلاد سومر وأكد»، وهي تتكون من (٥٢٠) بيتاً. (١٢) وهاتان المرثيتان مكتوبتان باللغة السومرية، ولكنهما تعودان إلى العصر البابلي القديم. وقد كتبنا عن واقعة تاريخية محددة هي الغزو العيلامي لبلاد سومر.

ففي عام (٢٠٠٦ ق-م) قام العيلاميون بغزو البلاد وتدمير مدنها، ونهبها، ومنها مدينة «أور». وكان نصيب هذه المدينة من القتل والنهب والتدمير أكثر من سواها، فقد كانت هي العاصمة، ومنها افتقد الملك «أبي - سين» أسيراً إلى بلاد عيلام. وكان هذا هو الموضوع الذي تناولته المرثيتان ولكن السؤال الذي يطرح نفسه إلى ذهن هو : من كتب هاتين المرثيتين، أهما شاعران سومريان أم شاعران بابليان ؟

غير أن هذا السؤال يقودنا إلى سؤال آخر هو : أكان ثمة شعراء سومريون في ذلك الزمن المتأخر من العصر البابلي القديم حتى يكتب منهم من يكتب مثل هاتين المرثيتين ؟

إن «مرثية أور» مثلاً تعود إلى عهد الملك البابلي سمسو - إيلانا (١٧١٢-١٧٤٩ ق.م)، أي إلى ما بعد سقوط «أور» في أيدي العيلاميين بأكثر من قرنين ونصف القرن، فهل بقي شعراء سومريون حتى ذلك الحين ليكتب واحد منهم مثل هذه القصيدة ؟

ذلك أن المؤرخين يخبثوننا بأن السومريين بدأوا بالتلاشي والذوبان بين البابليين منذ بداية العصر البابلي القديم، فكيف استعصى شراؤهم على هذا الحدث التاريخي من دونهم؟ حين نقرأ هذه القصيدة، أو حتى مقاطع منها، نجدها ذات أسلوب سومري، ترتيلي، يتم عنه نمط التكرار السائد فيها، ثم أنها تنتهي بعودة المدينة إلى سابق عهدها، وعودة إليها «ننّا» وأهلها إليها، وهذا وما يجعلنا نرجح كونها قصيدة سومرية أصيلة، كتبت في عهد سلالة إيسن التي ورثت السومريين في الحكم وأعدت بناء مدينة «أور». وأغلب ظننا أن القصيدة كانت ترتيلة تنلى في المعابد، وأن النسخة التي عثر عليها، وقيل إنها تعود إلى عصر الملك سمسو _ إيلانا، قد كتبت عن أصل سومري أقدم منها، ولذا نسلم من دون نقاش بكونها قصيدة سومرية.

أما المرفئية الثانية «مرفئية سومر وأكد» فإننا نرجح أن مؤلفها شاعر بابلي. فذلك ما يشي به بناؤها، سواء من حيث شموليتها، أم من حيث تسلسل أحداثها وتماكس حبكةها ومنطقية تعليقاتها. فهذا النمط من البناء نمط بابلي تحقق بعد أن حدثت تحولات جوهرية في شعر حضارة وادي الرافدين، ومنها التحول من الارتجال والتلقائية إلى الكتابة والصناعة، مع تحول موازٍ له في تفكير الشاعر بحيث صار، بخلاف الشاعر السومري، يتأمل الحدث ويعلله ويجد له سبباً يناسب تطوره الفكري و منطق عصره.

فمن الملاحظ أن الشاعر لم يقتصر على رثاء مدينة واحدة في قصيدته هذه، بل شمل بالراءاء كل مدن «بلاد سومر وأكد» من كيش في «بلاد أكد» إلى «أور» و «أريدو» في «بلاد سومر»، حتى بلغ عدد هذه المدن (٤٠) مدينة، وإن أعطى «أور» عنايته الكبرى فيه. ثم أن هدف الشاعر من القصيدة لم يكن الرثاء للمض، بل استخلاص العظة من دروس التاريخ، وبخلاصة هذه العظة : أن رضا الآلهة عن المدن الحاكمة لا دوام له، وأن حكم أية مدينة ليس أزلياً بل مؤقت قابل للزوال، فالدنيا يومان يوم لك ويوم عليك، وليس للناس، حين يمسهم الضر، إلا الخضوع لمشيئة الآلهة.

يقول الشاعر على لسان «إنليل» كبير الآلهة السومرية وهو يخاطب ابنه «ننّا» له مدينة «أور» الحارس : هذه المدينة المهجورة فُتّر الآن ينطق بكلام فيها عدا المراتي والمنحاحات. أجل ! فُتّر الآن ينطق بكلام فيها عدا المراتي والمنحاحات.

فيا ولدي، انت أيها الغيول، ما شأنك وأحزانها ؟ إن قرار مجلس الآلهة لا يمكن أن يرد والكلمة التي يصدرها إنليل لا تتغير لقد فُتحت أوز الملوكية لكنها لم تمنح حكماً أزلياً فمنذ قديم الزمان - منذ أن وجدت الأرض وتكاثر الناس من رأى ملوكية دام حكمها إلى الأبد ؟

فيا ولدي ننّا لا تحزن واخرج من مدينتك. (١٤)

إن هذه الطريقة في تحليل الحدث وتسببيه واستخلاص العظة منه طريقة بابلية لا نجدها في الشعر السومري. ولذلك، وبناء على ما أوردناه من خصائص الشعر البابلي، ونعني تسلسل الأحداث وتماكس الحبكة ومنطقية التحليل، نرجح أن يكون شاعراً بابلياً كان يكتب شعره، أو بعض شعره، باللغة السومرية.

ومما يجعلنا نميل إلى هذا الترجيح أن الرثاء كان موضوعاً من موضوعات الشعر البابلي أكثر من كونه من موضوعات الشعر السومري. فقد رثى الشعراء البابليون أكد في أكثر من قصيدة، ورثى بعضهم بابل حين تعرضت لوباء الطاعون، في حين لم يصلنا عن السومريين سوى مرفئية واحدة هي «مرفئية أور» التي سبق الحديث عنها

وهناك قصيدة أخرى مكتوبة باللغة السومرية، ولكننا نرجح أنها قصيدة بابلية، هي تلك التي أطلق عليها الباحثون عنوان «لعنة أكد» (١٥) وتتألف هذه القصيدة من نحو (٢٨٠) بيتاً تروي كيف حصل العاهل سرجون الأكدي على الملوكية بمباركة من كبير الآلهة السومرية «إنليل»، وكيف ازدهرت عاصمة ملكه مدينة «أكد» وأقامت الإلهة «إننا» فيها وتكسدت البضائع الوافدة عليها من كل حذب وصوب في ميثانها، ثم كيف انقلب عليها إنليل وتخلّى عنها، وهجرها إننا بإيعاز منه، وكذلك تخلّى عنها آلهة آخرون هم : ننورتا (بن إنليل) وأوتو (إله الشمس) وإلها (إله الحكمة)، فنزل بها التدهور والضعف. كان ذلك في عهد حفيد سرجون الملك «نرام _ سين» (٢٢٩١-٢٢٥٥ ق.م). فصر هذا على البلوى مدة سبع سنين، ولما نفذ صبره قصد «نفر» مدينة إنليل، وزار معبده، وسأل عن الغال والبؤيرة فلم يستجب إنليل له، فلم يكن منه إلا أن يستشيط غضباً ويدمر مدينة «نفر» وينتقم حرمة معابدها، وبذلك زاد غضب إنليل

من الحقائق التاريخية

الثابتة أن العمورين

عنوا عناية فائقة بنسخ

النصوص الشعرية

السومرية وترجمتها إلى

اللغة الأكادية منذ بداية

العصر البابلي القديم.

وما كان بمستطاعهم أن

يفعلوا ذلك لو لم يكونوا

قد اتقنوا قبله تعلم اللغة

السومرية والكتابة بها،

واستيعاب تراثها الشعري

وقنون كتابته

عليه، وسلط البرابرة الكوتيين على مملكته، فغزوها، ودمروا مدينتها وقراها ومزارعها، وأعملوا القتل في سكانها، فعم القحط في البلاد، وتفشى مرض الطاعون، وهلكت أكد بعد أن كانت مدينة عامرة زاهرة، ولم يبق لبابل فيها برغم محاولات الاستعفاف التي حاولها بعض الآلهة معه.

ويعود تاريخ أقدم النسخ التي عثر عليها من هذه القصيدة إلى مطلع الألف الثاني قبل الميلاد، أي إلى بداية العصر البابلي القديم. ومن المحتمل، لدى الأستاذ طه باقر، أن تاريخ القصيدة يعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وهو يرجع «أن ناظم القصيدة كان من الكتبة المتضلعين من مدرسة الكتبة في مدينة نمر، وأنه عاش في زمن (سلالة) أور الثالثة» (١٦). ويؤكد يفسر الأستاذ باقر القصيدة بأنها قصيدة لعنة (سومرية) لمعاصمة الأكديين الذين انتزعوا السلطة من السومريين، وفرضوا سلطانهم على «بلاد سومر وأكد» ونصبوا أنفسهم ملوكاً على «الجهات الأربع» كلها.

وواضح أن رأي الأستاذ باقر مستمد من رأي عالم السومريات صموئيل نوح كريم الذي قام بجمع ألواح القصيدة وترجمتها. ونحن نخالف هذا الرأي، فالقصيدة كما نراها محاولة لتفسير تدهور الإمبراطورية الأكديّة وسقوطها وعودة السومريين إلى فرض سلطتهم على البلاد، وربط ذلك بحدث تاريخي وقع هو: الغزو الكوتي، وهي في الوقت نفسه، قصيدة «رثاء» لمدينة أكد وإن بدت للباحثين الفاضلين، كريم وباقر، قصيدة عن «لعنة» حلت بالمدينة. ربما كان رأي كريم في كونها قصيدة «لعنة» وأبست قصيدة «رثاء» ناجماً عن تأثره بنصوص العهد القديم وما يصبه متنبهون من لعنات على الممالك ومدينتها. غير أن قصيدة الشاعر العراقي هذه ليست كذلك. إنها قصيدة رثاء، وإذا كانت لم تختم بخاتمة إيجابية تستعيد فيها المدينة عافيتها، كما جرى التقليد في قصائد رثاء أور مثلاً، فلأن مدينة أكد قد دمرت وهجرها من نجا من سكانها، ولم يعودوا إليها، فضاغ أمرها، وظل ضائعاً حتى اليوم.

وهذا ما يتضح من قصيدة بابلية أعطت سبباً آخر لسقوط المدينة وخرابها هو: زحف مرض الطاعون عليها في نوبة من نوبات «إير» الإله المسبب لهذا المرض. فنحن نفهم من هذه القصيدة أن شعب أكد قد أباده الطاعون، وأن الذين نجوا منه قد تمنتوا في المدن الأخرى ولم يعودوا إليها، إما بسبب غدرها مدينة مويوة لا تصلح للسكنى، أو بسبب قلة من نجا من سكانها واستقرار هذه القلة في المدن التي انتشروا فيها. وإذا تضمنت القصيدة دعاء لسكانها «المشتتين» بأن «يتكاثروا من

جديد» ويعودوا إلى مدينتهم، وتعود المدينة إلى الازدهار «ويسير في دروبها القصير والطويل» (١٧).

على أن هناك نصاً بابلياً آخر هو من نصوص الغال المتأخرة أعطى لسقوط مدينة أكد ودمارها تفسيراً آخر، مختلفاً عن التفسيرين السابقين، فزعم أن الملك سرجون أخذ تراب مدينة بابل ليؤسس به مدينة تنافسها هي مدينة أكد (يوم لم يكن لبابل ذلك بين كين إا)، فأغضب هذا التصرف إلهها الحارس مردوخ (الذي لم يكن قد اخترع بعد) فصب جام غضبه عليها ودمرها (١٨).

وواضح من تعدد التفسيرات التي جاءت بها النصوص الثلاثة التي مر الحديث عنها أن البابليين قد حاروا في تفسير دمار مدينة أكد وعدم عودتها إلى الحياة مرة أخرى، كما يحار أحفادهم اليوم في تحديد موقعها من خارطة العراق، فأعطى كل واحد منها تفسيراً مختلفاً عن الآخر لسقوطها، فمرة هو غضب إلتل، ومرة هو غضب إير، ومرة هو غضب مردوخ، ولكنها اتفقت على شيء واحد متفق عليه بين قدامى العراقيين أصلاً، هو أن غزو المدن وسقوطها ينجمان عن غضب الآلهة عليها، وهذا ما يردد بعض سواد الناس في العراق عن هذا الموضوع حتى اليوم!

وإذا ينهي ألا نأخذ للعنات التي صيبتها الآلهة في نهاية قصيدة «رثاء أكد» بصورة حرفية ونجيز لأنفسنا تفسيرها بأنها قصيدة لعنة كتبها سومري تشفيها بها، فالقول بذلك افتراض هش في رأينا، كالقول بأن مؤلف القصيدة هو أحد كتبة مدينة نمر المتضلعين، وأكثر هشاشة من هذا ذلك افتراض وجود نص سابق على نص قصيدة الرثاء هذه يعود إلى عهد سلالة أور الثالثة، فملوك هذه السلالة لم يكونوا موتورين من الأكديين، بل هم كانوا أكثر حكمة من أن يوتروا فقد نظروا إلى الأكديين نظرة «توفيق ومصالحة» (١٩) إن لم نقل نظرة للشريك للشريك، ولعلهم كانوا يخطبون ودمهم خافطاً على رحمة «بلاد سومر وأكد» تجاه الأخطار المحدقة بالبلاد من كل جانب. والدليل على ذلك أنهم لم ينتموا منهم عندما زال سلطانهم. فالموظفون في عهد الملك شولكي (٢٠٤٨-٢٠٩٥ ق.م) مثلاً كانوا من السومريين والأكديين (٢٠). وقد سمي شولكي أبنيه «أمار – سين» و «شو – سين» باسمين أكديين، وهذا ما فعله ابنه الثاني حين سمي ابنه «أبي – سين»، ولهذه التسميات دلالة مهمة لم يتوقف عندها المؤرخون، ولكنها يحتمل أن تكون نتيجة مصاهرة سياسية بين الملوك السومريين والشيوخ الأكديين أو العومريين، كلك التي حدثت

مع العيلاميين في عهد شولكي نفسه.

وبناء على كل ذلك، نعتقد بأن هذه القصيدة من تأليف شاعر بابلي كان يكتب شعره باللغة السومرية، سمع بما آل إليه مصير مدينة أكد وأراد تقديم تفسير لهذه الحدث الجلل. وربما عاش هذا الشاعر في عهد «سلالة آيسن» التي حكمت بلاد سومر قبل أن تقضي عليها «سلالة لارسة»، وقبل أن تقضي على هذه سلالة بابل الأولى وهذا الافتراض أوفق مع تاريخ نسخ النص القديمة.

هناك عمل شعري آخر لا نشك في أن مؤلفه شاعر عموري فتح بناء على ما جاء في نصه، وهذا العمل هو أسطورة «زواج مارتو»

لقد وجدت هذه الأسطورة مدونة باللغة السومرية على لوح واحد من آلاف الألواح التي عثر عليها في مدينة «نفر» نفسها، وقام عالم السومريات «إدوارد كييرا» باستنساخ قسم منها وترجمته، ثم أعقبه «صموئيل نوح كيرمر» فوضعها في عداد الأساطير السومرية، وقام بالتعريف بها وعرضها في مؤلفه «الأساطير السومرية» (٢١).

غير أننا نعتقد أن هذه الأسطورة عمورية وليست سومرية. فالإله «مارتو» إله عموري (٢٢)، وللسومريين منظومة متكاملة من الآلهة تجعلهم في غنى عن إقصاء إله «غريب» و«معاد» فيها. بل أن «مارتو» نفسه لم يحظ لدى عموري وادي الرافدين بالمكانة التي حظيت به آلهة أخرى من آلهتهم مثل «سين» و «عشتار» و «أدد» وغيرها، دلائل أنهم لم يؤسسوا له معبد، بل نسوه كما نسوا غيره بعد حين مثل الإله «داكان»، فكيف ينتظر من السومريين أن يضموه إلى آلهتهم نيابة عنهم؟! وإذا كان السومريون قد فعلوا ذلك حقاً، كما تصور كيرمر، فلماذا لا نجد له أي ذكر في أساطيرهم ونصوصهم الدينية؟!

ثم أن حوادث الأسطورة تدور في مدينة تدعى «نينا»، وليس في بلاد وادي الرافدين مدينة، أو موقع، بهذا الاسم. ولا يحفل أن يعد السومريون مدينة «نينا» بالجهولة هذه «مدينة المدن» و «بلدة الإمارة» كما جاء في الأسطورة (٢٣) بدلاً من «نفر» مدينة «بابل». كبير آلهتهم ومركز الاعتراف بشريعة ملوكهم. ويرد في النص ذكر مدينة أخرى تدعى «شينا»، وهذه، أيضاً، ليست من مدن وادي الرافدين ولا موقعاً من مواقعه. ولعل هذا ما يفسر عدم ورود أي ذكر للمدينيتين في أي نص من النصوص السومرية أو البابلية الأخرى، الأدبية منها وغير الأدبية. وإذا لم تكن هاتان للمدينيتان من مدن أو مواقع بلاد الشام، كما يحتمل، فمن المرجح أنهما تقعان في الجزيرة العربية، موطن

العموريين الأصلي.

وعدا ذلك ثمة إشارة في الأسطورة إلى شجرة «الأرز» تصفها بأنها «شجرة مقدسة» وهذه الشجرة ليست من أشجار وادي الرافدين، ولا هي مقدسة عند السومريين. صحيح أن السومريين عرفوها وكان لهم اهتمام بأخشابها، ولكنهم لم يقدسوها. ولماذا يفعلون؟

وقبل هذا ويعد، إن هذه الأسطورة لا تدخل في سياق الأساطير السومرية، فهي لا تفسر عقيدة من عقائد السومريين، أو ترمز إلى حدث من أحداث تاريخهم، أو توضح شيئاً يخص آلهتهم أو أبطالهم أو ملوكهم. بل هي تنطوي على شيء يتعلق بتاريخ العموريين ومواطنهم الأصلية، وتلقي ضوءاً على تقاليد الزواج عندهم. ومن يدري، فليعل هذه الأسطورة كانت أنشودة ينشدونها في مناسبة من مناسباتهم، أقربها إليها مناسبة الزواج:

كانت «نينا» موجودة، و «شينا» لم تكن موجودة
وكان إفتاح النقي موجوداً، والخوذة المقدسة لم تكن موجودة
كانت الأعشاب الطاهرة موجودة، وشجرة الأرز المقدسة لم تكن موجودة.

كان الاتصال الجنسي موجوداً.

وفي المروج كانت الولايات تتم

قال «مارتو» لأمه

وهو يدخل الدار

في مدينتي، جعل أصدقائي لأنفسهم أزواجاً.

وجيراني جعلوا لأنفسهم أزواجاً.

وفي مدينتي، أنا وحدي، من بين أصدقائي، لا زوجة لي

ليس لي زوجة، ليس لي أولاد

أماه خذي لي زوجة

وسأقدم لك هينتي. (٢٤)

من الواضح أن هذا المقطع من الأسطورة يتحدث عن تأريخ العموريين في موطنهم الأصلي، قبل أن ينزحوا إلى بلاد الشام، ويتصلوا بالمدينة، ويعرفوا شجرة الأرز ويقدسوها، ولعلنا نلمح فيها ملمحاً من المشاعية البدائية أيام «كان الاتصال الجنسي موجوداً، وكانت الولايات تحدث في المروج» قبل ظهور مؤسسة الزواج والسكنى في مدينة ذات دور. وهذا دليل آخر على عمورية القصيدة وليس على سومريتها.

ويبدو أن الأستاذ طه باقر قد سلم لكبيراً وكريم بأن أسطورة «زواج مارتو» أسطورة سومرية. فبنى على ذلك رأياً يقول إن السومريين كانوا ينظرون إلى العموريين نظرة استخفاف

وانتفاص، فيصومهم بأنهم «بدو مخربون» وأنهم «لا يعرفون سكنى البيوت، ولا الزراعة والحبوب، ويعتمدون في قوتهم على استخراج الكساء من البادية، ويأكلون اللحم نيئاً، ولا يدفنون موتاهم» (٢٥). وقد اعتمد في تأييد وجهة النظر هذه، فيما يبدو، على نص ورد في الأسطورة نفسها أريد به الحط من قدر مارتو وإظهاره بمظهر البدوي المتوحش لأنه «تناول لحماً لم يطبخ، ولم يملك داراً، وحينما يموت ترمى جثته ولا تدفن» (٢٦).

وقد يكون هذا هو رأي السومريين بالعموريين فعلاً، لأن منهم من كانوا بدواً يغيرون على بلاد سومر وأكد. ولكن هذا لا شأن له بالأسطورة. فالنص الذي أوردناه جاء على لسان خصم منافس لمارتو يريد لنفسه الفتاة التي عشقها مارتو وخطبها من أبيها، والأوصاف التي أطلقها الخصم على مارتو لا تطابق الحقيقة، لأن مارتو، في النص، من سكان المدن. فقد كان الإله الحارس لمدينة «نيناب»، وكانت له دار في هذه المدينة، ولم يكن بدوياً متوحشاً إلا في نظر خصمه الذي يهونه بماضيه البدوي ويحاول الحط من قدره ليفوز بحبيبته. ولهذا لم تكثر الفتاة لما ادعاه، وأصرت على الزواج من مارتو، ووافق أبوها على قرارها. وهكذا يكون النص في جوهره دفاعاً عن العموريين وإلهم مارتو تجاه من يصفهم بالبداءة والغلظة، وليس انتقاصاً منهم ومن إلهم. ومثل هذا الدفاع لا يمكن أن يصدر عن شاعر عموري، بل عن شاعر عموري.

لهذا كله نرى أن هذه الأسطورة أسطورة عمورية، وأنها محاولة مبكرة من شاعر عموري أراد بها تقليد أساطير السومريين فكتب قصيدته بلغتهم، أيام كان الإله مارتو ما يزال حياً في ذاكرة الوافدين العموريين.

إذا صرح ما قلناه عن أسطورة «زواج مارتو»، وهو في رأينا جد صحيح، فإننا يمكن أن نقبس عليه ونفترض أن هناك محاولات شعرية عمورية أخرى شبيهة بهذه المحاولة، أو مختلفة عنها في قليل أو كثير، ولكنها لم تصلنا، أو لعل بعضها قد وصلنا ولكنها لم تنته إليه، فوضعنا في عداد الأدب السومري لأنه مكتوب باللغة السومرية، ولأنه مطابق لهذا الأدب في سماته وخالار من عناصر تساعد على اكتشافه مثل هذه التي ساعدتنا على اكتشاف حقيقة هذه الأسطورة، وما الترتيلتان اللتان سبق الحديث عنهما إلا مثل دال على ذلك وعلى أية حال، إننا نجد في ما قدمناه قرائن تكفي للقول أن الشعراء البابليين الأوائل، قد كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية لسببين:

أولهما: أن التحول من اللغة السومرية إلى اللغة الأكديّة لم يكن

قد نضع بعد وأخذ مداه إلى الحد الذي تصبح فيه اللغة الأكديّة لغة مؤهلة للكتابة الأدبية، مثلما أهلت لتدوين التواريخ وكتابة المعاملات الإدارية والاقتصادية، وقد استغرق هذا التحول عدة قرون وتمر بمراحل زمنية طويلة.

وثانيهما: أن اعتزاز البابليين بالثقافة السومرية، وشغفهم بها جعلهم يجنحون في البداية إلى تعلم أدبها واستيعابها في المرحلة الأولى، ثم نسخها وترجمته وتقليده في المرحلة الثانية، حتى إذا تراكمت خبراتهم وتطورت مهاراتهم تفجرت مواهبهم في كتابة أدب بابلي أصيل باللغة الأكديّة. وهذا يعني أن كتابة البابليين أشعارهم الأولى باللغة السومرية كان مرحلة انتقالية لكتابتها باللغة الأكديّة، وهي مرحلة تبدو لا بد منها من وجهة نظر تاريخية على الأقل.

الهوامش:

١. هذه الدراسة فصل من كتاب من ينشر بعد عنوانه مطبوعات جديدة في أدب العراق القديم.
- (١) استقر رأي الباحثين العراقيين، بعد اجتهادات كثيرة لعلمة للباحثين الأجانب، على أن السومريين من سكان دلي الرافدين الأصليين، وليسوا من الشارحين إليه من خارجه. وقد ملّف هذا الفرض برأسباب الدكتور فاضل عبد الواحد علي في كتابه من قرواح سومر إلى قنطرة / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٢/ ص ٢٦-٢٨.
- (٢) راجع: جورج زور/العراق القديم - حصن طراي حسن/بائرة الشؤون الثقافية والنشر - بغداد/١٩٨٤/ ص ٢٠٧ وكذلك هاري ساكز/ غلظة بابل - د. عامر سليمان إبراهيم/جامعة الموصل - الموصل/١٩٧٩/ ص ٦٨.
- (٣) د. فاضل عبد الواحد علي - سومر - أسطورة وملحة/ ٢٨/ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد/ ٢٠٠٠/ ص ١٩٩.
- (٤) نفسه/ ص ٥٢ وراجع من ص ٢٨٧ - ٢٩٢.
- (٥) طبع بالقدح/مقدمة في أدب العراق القديم/ دار الحرية للطباعة - بغداد/ ١٩٧٧/ ص ٢٠٠.
- (٦) د. فاضل عبد الواحد علي/ من قرواح سومر إلى القنطرة/ مصدر سابق/ ص ٤٢.
- (٧) قاسم الشواف/ ديوان الأساطير - لكتاب الأول/ دار الساني - بيروت/ ١٩٩٠/ ص ١٤٨ - ١٤٩.
- (٨) دييت الأرواح - هو الاسم الذي سميت به المدرسة في العراق القديم، ولعل هذا الاسم كان يطلق على ورثي التسع والأربعة أيما.
- (٩) طه باقر/ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/ مصدر سابق/ ص ١٤٣.
- (١٠) قاسم الشواف/ مصدر سابق/ ص ١٧٩ - ١٨٢.
- (١١) د. فاضل عبد الواحد علي - سومر - أسطورة وملحة/ ص ٢٠٩.
- (١٢) طه باقر/ مقدمة في أدب العراق القديم/ ص ٢١٢.
- (١٣) د. فاضل عبد الواحد علي - سومر - أسطورة وملحة/ ص ٢١٤ - ٢١٥.
- (١٤) طه باقر/ مقدمة في أدب العراق القديم/ ص ٢١٨.
- (١٥) نفسه/ نفسها.
- (١٦) فاضل عبد الواحد علي - سومر - أسطورة وملحة/ ص ١٤٢.
- (١٧) طه باقر/ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/ ص ٣٦٤، ص ٣٧٢.
- (١٨) نفسه/ ص ٢٨٢.
- (١٩) جورج زور/ مصدر سابق/ ص ٢٢٤.
- (٢٠) صموئيل نوح كريز/ الأساطير السومرية - د. يوسف داود عبد القادر/ مطبعة المعارف - بغداد/ ١٩٧٧/ ص ١٥٠ - ١٥١.
- (٢١) تنقي الصبغ/ الفكر الديني القديم/ دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد/ ١٩٨٢/ راجع الفصل الثالث وما فيه حول الإله - مارتو والمعتقدات الدينية للعموريين خاصة من ص ١٠٥ - ١٠٧.
- (٢٢) صموئيل نوح كريز/ مصدر سابق/ ص ١٥٠.
- (٢٣) نفسه/ ص ١٥٠ - ١٥١.
- (٢٤) طه باقر/ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/ ص ٤٠٨.
- (٢٥) صموئيل نوح كريز/ ص ١٥١.

الرواية والتاريخ

جيمس رستن، الابن

ترجمة وتعليق: حسام الخطيب *

بدأت حياتي الأدبية بالكتابة الروائية. وكانت روايتي الأولى مشربة بالمنحى الكلاسيكي. وكنت أعمل في الجيش الأمريكي، وتعديدا في جهاز الاستخبارات، وذلك بين عامي ١٩٦٥-١٩٦٨، أي عندما كانت حرب فيتنام تبلغ ذروة الضراوة، شأني شأن أبناء ذلك الجيل الذي عرف في أمريكا بجيل فيتنام.

كنت ممزق الوجدان بسبب هذه الحرب وكنت أتساءل في خاطري: هل كانت الحرب عادلة وأخلاقية، أم كانت عشوائية ولا أخلاقية؟ وأين موقعي من ذلك؟ وهل كنت أشعر في أعماقي بأن الحرب كانت عملاً خاطئاً وأنني مستعد لأن أكون معارضا وجدانياً لها، مادام الشبان الأمريكيون في تلك الحقبة يساقون إليها من خلال التجنيد؟ وهل أختار الذهاب إلى المعنى أم إلى السجن أم أندفع في سلك الجندية من خلال مغامرة وطنية ضلت سواء السبيل؟.

ولم يكن اتخاذ القرار ممكناً للجيل الأمريكي الشاب حينذاك بل لأي جيل آخر في العالم. وفي النهاية توصلت إلى قناعة بأن اعتراضاتي الأخلاقية لم تكن مطلقة إلى الحد الذي يدفعني إلى النكوص عن خدمة وطني تلبية لنداء الضمير. إلا أن تلك القناعة لم تحجب امتعاضي من وقائع الحرب أو من أحزاني على خسائر الأرواح الأمريكية، أو من تطابيقي مع أصدقائي المحتجين. وفي أغلب الأحوال يولد الأدب من خلال مثل هذه الوخزات الوجدانية.

وهكذا، بينما كنت متمركزاً في قاعدة بيرل هاربور/

إن التاريخ يمكن أن يكون شعبياً وممتد التأثير إذا توافرت فيه الشروط الثلاثة التالية: أن يكون دقيقاً، وأن يكتب بطريقة جيدة، وأن يكون منصفاً. وينبغي للتاريخ الجيد أن يقدم كوكبة من الشخصيات القريبة إلى الأفهام، التي تقفز حية من فوق السطور، وتتصادم درامياً في إطار طبيعي حيوي، وتتكلم وتضج وتعلم، وتكون لكفاحها وإشكالها بعض الأصداء العميقة التي تعكس روح العصر

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

هواي، لتنفيذ أوامر تقتضي التخطيط لتسريب عملاء أمريكيين إلى الصين وفيتنام الشمالية، تسلك إلى جزر هاواي البعيدة لأمارس خلسة كتابة روايتي الأولى. ولم يكن لدي خيار آخر سوى كتابة القصة مادامت الكتابة الصريحة حول مهمتي السرية ستوقفني حتماً في أسوأ مصير. وكنت إذ ذاك في السابعة والعشرين من عمري، وكنت أفكر إلى العبسة الكافية لكتابة القصة. وكانت قراءاتي في مجال القصة محدودة جداً حتى ذلك الحين. ولكن مع مضي الزمن وجدته قادراً على تعويض ذلك النقص في الخبرة بفضل مشاعري القوية المنبثقة عن اكتسابي العاطفي.

وبعد أن نظرت تلك الرواية عام ١٩٧١، عُينت محاضراً في موضوع الكتابة الإبداعية بجامعة كارولينا الشمالية. وعلى امتداد السنوات العشر التالية كنت أعلم كتابة القصة لجمهور من التلاميذ شغوف ولامع الذكاء. وكان اهتماماً مركزاً على المقومات المفتاحية للقصة: أي الشخصية والحبكة والحوار، والمشهد. ومع تعاقب تلك السنوات العشر أخذت تبرز أحداث مثيرة، وابتداءً من منتصف السبعينات شرعت ذاكرة حرب فيتنام تخبر، مثلما انطفأت خلال الستينات شعلة فترة الحقوق المدنية التي كنت أيضاً من أنصارها إذ تلقيت تعليمي في الجنوب الأمريكي الذي كانت تمارس فيه أسوأ أشكال العنصرية. ونتيجة لهذا التراجع أخذت تتضاءل قدرتي على التواصل مع تلاميذي بشأن الحماسة للعدالة العنصرية وإدانة عدم شرعية حرب فيتنام، وأخذت دروسي تبعد شيئاً فشيئاً عن العدالة الاجتماعية والحرب العادلة لتحل محلها قضايا الدواول الجافة حول الأسلوب واللغة. وهكذا تضائل اهتمام المعلم والتلاميذ بمناخ المحاضرات - إذ تحولت تجربة التدريس إلى نوع من الاستعراض والتسلية - وقادني ذلك إلى اعتزال التعليم عام ١٩٨٩.

وخلال تلك السنوات العشر التي قضيتها محاضراً في موضوع الكتابة الإبداعية نشرْتُ خمسة كتب. وقد عالجت روايتي الثانية عام ١٩٧٥ الأحداث العاصفة لحقوق الإنسان عام ١٩٦٨ حين تفجر العنف في عدة مدن أمريكية بعد وفاة مارتن لوتر كنج.

ولم أعد إلى قراءة تلك الرواية منذ وضع سنوات، ولكنني أفترض أنها كانت رواية عادية نوعاً ما، وربما بسبب تقديري أنني لا يمكن أن أصبح روائياً عظيماً، اتجهت إلى الكتابة الواقعية أي غير القصصية. على أن هناك شيئاً مهماً تمخضت

عنه هذه التجربة مفاده أن محاولاتي الجاهدة لكتابة الروايات، وتلك الساعات الممتدة إلى ما لا نهاية في تدريسي الكتابة القصصية، لم تؤدَّ إلى فقدان غريزة الروائي. ومازالت أعتقد حتى يوم الناس هذا أن مجمل إنتاجي البالغ حتى الآن أربعة عشر كتاباً، وثلاث مسرحيات، ومقالات لا حصر لها في المجلات الدولية، يتمتع بالتميز نتيجة لامتلاكي تلك الحساسية الروائية.

إن كتابي: محاربون في سبيل الله Warriors of God، الذي يتناول الحملة الصليبية الثالثة بقيادة ريتشارد قلب الأسد ومقابلة صلاح الدين في القرن الثاني عشر الميلادي، هذا الكتاب يمثل الازدهار الكامل والذروة في إقدامي على كتابة التاريخ الواقعي بطريقة إبداعية. وحين يطلق الناس عليّ لقب: مؤرخ، أنكمش قليلاً - وأفترض أن من يلقبوني بالمؤرخين المحترفين ينكمشون أيضاً ولكن بدرجة أقوى - وأتساءل: ما هي مؤهلاتي الرسمية؟ أين درجة الدكتوراه؟ وهل أنا جزء من نادي المؤرخين؟... أن تكون مؤرخاً في عالمنا المعاصر، فهذا يعني أنك كاتب مشغول بكثرت من الحقائق - غالباً ما تكون مبهمه - وكذلك بالحركات التاريخية وبالمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية على مجرى التاريخ.

وباختصار، ينصرف التأكد على « المؤرخ المحترف» إلى الوقائع بوجه عام في منأى عن الشخصية أو الحوار أو المشهد أو الحكمة الدرامية، أما أنا فأبقى راوياً للتاريخ، متطلعاً لما أسماه الأدب التاريخي. وهذا لا يعني أنني أقل اهتماماً بدقة الحقائق، أو أنني فارس مغرم بجوهر أي وضع تاريخي. وعلى العكس من ذلك، فهذا يعني أنني انتقي بعناية تامة

وإن أول وأهم عملية اختيار تكن في تحديد الموضوع، أي عن أي شيء أكتب. وحين تتركز مهنتك في كونك كاتباً، فإنك تقتضي - على الأقل في مثل حالتي - نحو ثلاث سنوات في تأليف كتاب. وهكذا يشترط في الموضوع الذي تختاره أن يكون ذا إغواء لك، ويفني أن تشعر بالإثارة والإيجابية تجاه شخصياتك، وأن مكان تعاقب الأحداث يجب أن يجذبك وكذلك الأحداث نفسها يجب أن تكون ذات إثارة. فليكن أن تعيش مع هذه العادة زمناً طويلاً، وإذا سببت لك مللاً وصدوراً فعندها تصبح فريسة للمازوخية والمسألة الثانية هي كيف تكتب عن الموضوع. والثالثة هي العملية المتعبة والمملة غالباً المتعملة في نخل الوقائع المهمة عن الوقائع غير المهمة، والشخصيات البارزة عن الشخصيات التي يسهل نسيانها،

من خلال سردك للقصة.

ومن كتبتي الأربعة عشر، اخترت دائماً أن أكتب حول الشخصيات الملحمية مثل - غاليليو Galileo، والجنرال ويليام تيكومسه شيرمان William Tecumseh Sherman المحارب الوحشي خلال الحرب الأهلية الأمريكية)، وجون كوناللي (John Connally) حاكم تكساس الذي كان في السيارة نفسها التي وقعت فيها حادثة اغتيال جون ف. كينيدي في دالاس عام ١٩٦٣، وكذلك القس جيم جونز Jim Jones، شرير الانتحار الجماعي الأمريكي في غويانا عام ١٩٧٨، وكريستوفر كولومبوس، وتوركمادا (Torquemada) رعب محاكم التفتيش الإسبانية) وحتى بيت روز (Pete Rose) الأيقونة المتصدعة للبولبول الأمريكية). وكذلك ريتشارد قلب الأسد Richard the Lionheart، وصلاح الدين العظيم. وكان هؤلاء جميعاً مخلوقات إنسانية استثنائية، سواء لجهة الخير أو الشر، وفي رأيي أنه لا معنى للكتابة عن الناس العاديين. إنني أترك ذلك للآخرين، وقد أحسن الآخرون صنعاً في هذا المجال. إلا إنني أبقي مهتماً بالاستثنائي من الناس.

ولم أختار الكتابة عنهم فقط لأنهم استثنائيون. إذ إنني عمدت باستمرار إلى اختيار شخصيات من التاريخ كان لها بعض الاتصال بمجرى الحياة العادية : وهذه نقطة بالغة الأهمية عندي. فلست أهتم بالتاريخ لأجل التاريخ، ولكن بالتاريخ الذي يملعنا شيئاً عن العالم الذي نعيش فيه اليوم. وحين اخترت أن أكتب سيرة غاليليو كنت مدفوعاً بدوافع ثلاثة : ففي عام ١٩٧٨ قررت الكنيسة الكاثوليكية الرومانية إعادة النظر في محاكمة غاليليو لعام ١٦٤٣، وبعد ظهور كتابي بثلاثة عشر عاماً أقدمت تلك المؤسسة، الموصوفة بأنها مقدسة، على الاعتذار عن سوء معاملتها لذلك العالم العظيم قبل ٣٥ عاماً، وثانياً كانت في الوقت نفسه بقعة فضاء لناسا NASA تحمل اسم غاليليو وتحتج نحو كوكب المشتري. وأخيراً كان العالم آنذاك يمارس تجربة على نسط غاليليو من خلال الاكتشافات المذهلة لموسمضاء الفراغ التي وسعت كثيراً من رهبة الفضاء في نفوسنا. وقد جعل التلسكوب غاليليو أكثر إقناعاً. وفي كتابي عن غاليليو أوردت قصة تدور مركزياً حول فرد كان مسؤولاً عن الاكتشافات الفلكية التي غيرت العالم إلى الأبد، وكان أيضاً ضحية لذلك الصدام الأبدى بين العلم والعقيدة. ولا غرو في كون هذه الشخصية التاريخية قد استطاعت أن تكون مصدر إلهام لمسرحيات وروايات وأوبرات.

ولأن، كيف يمكن إعادة كتابة قصة غاليليو بطريقة جديدة

تتمتع بشيء من الطراوة. ذلك أن قصته رويت مائة مرة بأشكال مختلفة على امتداد العصور، وغالباً ما يحدث أن رموز التاريخ يصبحون أقل إنسانية وأبعد تواصلًا كلما ازدادت الكتابة عنهم.

وهذا ما حدث في حالة غاليليو. وإنه لأمر مشروع تماماً أن يتولى كل جيل إعادة التماس مع كبرى شخصيات التاريخ وإعادة فهمها، في ضوء تجربة الجيل نفسه. وكانت الحاجة ماسة إلى إعادة سرد قصة غاليليو بطريقة حديثة جريئة من شأنها أن تعيد أنسنة الرجل وتقديم فهم جديد له أمام جمهور جديد. وبعبارة أخرى، إزالة كل الشوائب التي علفت بشخصيته، وإكساء قامته المتخشبة باللحم والدم، وعرضه من خلال صفاته الإيجابية والسلبية على حد سواء، ومن خلال نقاشته أيضاً إلى جانب عبقريته. وهذا يقود إلى عملية نخل بشأن ما ينهني إبرازه وما ينبغي حجبهِ حين تتوافر جملة حقائق ثابتة حول الموضوع.

ومنذ أيامي تبينت مبدأ الروائي، وذلك احتذاءً بالكاتبة الإنجليزية العظيمة فيرجينيا وولف. وقد كتبت مرة مقالاً بعنوان « فن السيرة»، وفيها تؤكد أن الطريق إلى السيرة العظيمة لا تكمن في تضمين كل الحقائق المتعلقة بالموضوع، وإنما في التركيز على «الحقائق الخلاقة» Creative Facts. وبهذا المعيار تقصد الحقائق التي تضيء جوانب الشخصية. وهذا ليس مبدأً يسهل تقبله في نادي المؤرخين الأكاديميين، الذين يركزون على الأحداث لا على الشخصية والمشود. إلا أن هذه الطريقة تصبح مبدأً نقدياً حين لا يكتفي الكاتب باستلزام التاريخ الدقيق الصارم (العمل غالباً)، بل يهدف إلى تقديم عمل ينتمي إلى الأدب التاريخي.

وحين يتناول المؤرخ المتحول إلى روائي موضوعاً ما، فإنه لا يركز الاهتمام على مجرد العرض البسيط للحقائق والأحداث التاريخية، وإنما يكتب تاريخه الخاص مثلما يكتب الروائي روايته من خلال حيك المشاهد وتولييفها. وهذا أسلوب مختلف عن حيك الحقائق السردية، فالمشهد الجيد في الأدب التاريخي لا يختلف عن المشهد الجيد في العمل القصصي، إذ ينبغي هنا رسم صورة واجتذاب القارئ إليها. وينبغي تقديم شخصيات حقيقية في الصورة ورسم ملامحهم بوصفهم «مخلوقات إنسانية» وينبغي أن يتكلم بعضهم مع بعض، وأن تقع أحداث ناجمة عن التفاعل فيما بينهم. وإذا كان المشهد درامياً فلا بد من وجود الصراع، لأن الصراع هو جوهر الدراما.

وهذا يقودني إلى الصراع الذي دار بين ريتشارد قلب الأسد

بالطبع لست أول من كتب في هذا المنحى. وإن هذا الشكل الأدبي لجذبني جذباً مغناطيسياً: أن أضع شخصيتين عظيمتين وحضارتين عظيمتين في سياق تصادمي، حيث تتربط على هذا التصادم نتائج جسيمة سواء لما حدث في الماضي أو لما يجري في الوقت الحاضر. إنهما شخصان عظيمان، ولكل منهما نفسية مختلفة تماماً عن الآخر، ولكل منهما قيم ومعتقدات مختلفة تماماً وأهداف متعارضة تماماً، وطريقة في الحكم مختلفة تماماً. ومن خلال هذا التصادم يمكن أن يتحقق أدب رفيع

وكنت قد استخدمت أشكالاً روائية أخرى لأبلغ قصصاً حقيقية ففي السبعينات كتبت عن فتاة أمريكية من أصل إفريقي (١) كانت مسجونة في بلدة صغيرة من الجنوب الأمريكي وتعرضت لمحاولة اغتصاب من سجانها الأبيض، فانتزعت عصاه الحديدية منه وقتلته وهربت.

وتحولت هذه الحادثة إلى قضية مشهورة عام ١٩٧٥ عرفت باسم: قضية جون ليتل. Joan Little وتضمنت هذه القضية مسائل تتعلق بحقوق الإنسان وحقوق المساجين، وحقوق النساء. ولأن الفتاة تعرضت لتهمة مطلقة بجريمة القتل من الدرجة الأولى، فقد تضمنت القضية أيضاً مسألة عقوبة الإعدام، لأنها لو وجدت مذنبية لأصبحت عرضة للإعدام. وكذلك تضمنت عنصراً درامياً قوياً سواء في وقتانها أو في شخصياتها. وكانت رواية من صنع الواقع.

ولكي أكتب هذه القصة استخدمت شكلاً مقبساً من قصة ملغزة من تأليف ولكي كولنز Wilkie Collins بعنوان «جوهرة القمر».

The Moonstone وتدور القصة حول جوهرة خرافية تعرض للسرقة، ويجري سرد اللغز من خلال سلسلة من الروايات على لسان أناس مختلفين رأوا الجوهرة تنتقل من يد إلى يد. وأنا، بدوري، رويت قصة «جون ليتل» من خلال سلسلة من الروايات بدأت برئيس مركز الشرطة الذي يدخل المركز ليهاجماً للسجان جثة ملقاة على الأرض والسجينة قد هربت. وبعد ذلك جئني قصة القس جيمس جونز ومذبحة غويانا لأنها كانت استعادة واقعية حيه رواية جوزيف كونراد المشهورة «قلب الظلام» Heart of Darkness وتلك أيضاً كانت من صميم الواقع، لأنها قدمت تقديماً حياً رؤية كونراد للذهال الواقعي. وجئني أيضاً قصص أفعال الرئيس نيكسون ويعد جون كونيالي لأن قصصهم تطرح السؤال الأرسطي والشكسبيرى: هل هذا حقاً شخصية تراجيدية؟

وهكذا فإن ما أرمي إليه، على الأقل من وجهة نظري، هو أن وعياً عميقاً وشاملاً للقصة وللتقنية القصصية، يمكن أن تخدم عملية كتابة التاريخ، لترتفع بهذه التقنية غير القصصية إلى مستوى الأدب.

وصلاح الدين خلال الحملة الصليبية الثالثة، وكنت قررت عام ١٩٩٧ أن أكتب قصة هذا الصراع استناداً إلى كل تلك المبادئ الجوهرية. وبدت لي الشخصيتان من طراز أولمبي (بطولي). وقد كتب عنهما الكثير، ولكنهما استحالاً لرجلين من ربحان لا حياة فيهما وكانهما مثلاً لا. وكان يشارد قلب الأسد قد تيسر كأنه خشب متحجر من خلال المرددات الأوروبية حول ثروسة العصور الوسطى. إذ إنه شئ حملته «النيلة» لينتزع الأراضي المقدسة من براثن «الكلاب» كما صورته وجهة النظر الأوروبية. وبدوره كان صلاح الدين نصف إله في الأدبيات العربية، ومعصوماً عن الخطأ. وكان رفيق الحاشية ومرفف الإحساس ورائع للعقل، وكان على الدوام فعالاً وكان صائباً في اتخاذ القرارات. ولتساءل: هل وجد على سطح الأرض إنسان في مثل هذا الكمال؟ وهكذا أصبحنا إزاء أبقتونتين (رمزين)، كتب عن كل منهما من منظور تقاليد انتمائهما بأسلوب حرمهما من حيوية الحياة وما يتبعها من ضعف بشري، وترتب على مثل هذا المنظور الأسطوري حرمنا صراعهما من إنسانيته ودراميته الجهرية.

لذلك كانت قصة الحملة الصليبية الثالثة مناسبة ممتازة للمؤرخ المتحول إلى روائي. Novelist-turned-historian وإلى جانب شخصيات الحملة - بإضافة إلى أنور أكرتين of Aquitaine Eleanor إلى التركيبة - وخط السرد وإطاره في الأرض المقدسة المنظوي على ثلاث ديانات، شكلت هذه العناصر التركيبية المناسبة. وفي عام ١٩٩٧ بدا لي أن هذه القصة ستكون واردة بالنسبة للمصارع العربي الإسرائيلي، وما كنت عند ذاك أتصور بوضوح إلى أي مدى يمكن أن يتطور ورودها. فبعد ثلاثة أشهر من نشر كتابي في مايو ٢٠٠٩، وقعت حادثة/ سبتمبر، ٩/١١. وبعد خمسة أيام من تاريخ الواقعة، سمعنا الرئيس جورج بوش يعلن شن «حملة صليبية» Crusade ضد الإرهابيين، وبالطبع ترجمت تلك الكلمة على أساس أنها حملة ضد الإسلام والعالم العربي. والآن لدينا الحرب على العراق وعواقبها، وإذا من المؤكد أننا الآن نعود للقهري إلى القرن الثاني عشر الميلادي من خلال صدام الغرب والشرق، وبين الحرب المقدسة والجهاد، وبين الأمريكيين والعرب، وإنه لأمر محزن جداً ومؤسف جداً ومن المهم جداً نتجبه. ومع ذلك، فإنه من زاوية نظر الكاتب ويصرف النظر عن موقفه من الرضخ في العراق - يتيح فرصة ثرية: للدراما، وللترية، وللكاتبة العاطفية المؤثرة (أه لو أن اللاعبين الكبار كانوا في مستوى لاعبي القرن الثاني عشر من ناحية العظمة والحكمة). إن كتاب: محاربون في سبيل الله ليس مجرد تأريخ، وإنما هو سيرة مزدوجة. وإنه ليس أول سيرة مزدوجة أكتبها، كما أنني

الأسد وحملته البحرية.

ومثل كل مؤرخ للحملة الصليبية الثالثة، عملت على عرض معركة حطين الفاصلة بتفاصيل كاملة ولكن المشهد الذي أعقب المعركة، وهو مشهد مشؤم الملك النصارى في دو لوسينان وللشريش شاتيون أمام صلاح الدين، كان هذا المشهد من وجهة نظري على أهمية لا تقل أبداً عن مستوى الأحداث الكبرى في ميدان المعركة. وأحب أن أقرأ هذا المشهد لكم تحت عنوان : شراب ماء الورد Rose Water Sherbet، يبدأ في ص ٥٥ من الطبعة الأمريكية وحوالي ص ١٠٠ من طبعة عبيكان العربية.

المشهد والتعليق (٥)

بينما أخذت الشمس تغرب فوق بحيرة طبرية، جرى اقتياد الملك غي وشاتيلون إلى خيمة صلاح الدين الخشبية التي نصبت تحت شاطئ البحيرة. وكان السلطان يجلس مقرباً فوق دوائى مغطى بالسجادات البهريّة، ومحاطاً بأعلام جيشه ذات اللون الممشقي. ومثل بين يديه السجينان وهما مشعثان ومغبرّان ويلهتان عطشا. وكان الربع ظاهراً على وجه الملك، ولكن وجه شاتيلون كان يعبر عن مجرد الاحتقار. وأمام صلاح الدين يشاهى إلى الملك ليهتل مكاناً إلى جانب السلطان نفسه وبعد ذلك استند شاتيلون إلى وسادة بجانب ملكه. وعلى إثر إيماء منه إلى الحاجب تفاول صلاح الدين إزاء مذهباً فيه شراب معطر بماء الورد وناوله للملك، الذي نهل منه بلهفة ثم أراحه إلى شاتيلون. وائر ذلك قال صلاح الدين للملك بصوت هادئ ولكنه مبطن بتهديد خفي «إنك لم تستأنني في إعطائه الماء، ولذلك لا أرى نفسي ملزماً بمنحه العفو».

وكانت تلك مسألة شرف. ففي العادات الإسلامية إذا قدم المنتصر لأسيره الطعام والماء فهذا يعني أنه عفو عنه. ثم قال السلطان صلاح الدين لشاتيلون : «أشرب، لأنك لن تشرب أبداً مرة ثانية». ذلك أنه في أعقاب قبض شاتيلون على قافلة عائدة للمسلمين على طريق الحج، وأسر شقيقة السلطان صلاح الدين، واحتقاره للإسلام، وبعد غاراته القراصانية على المصارف المقدسة بجوار البحر الأحمر وتهديده مكة والمدينة، وانتهاكاته المتعددة لاتفاقات الهدنة الرسمية. كان السلطان صلاح الدين قد حلف يميناً للمرة الثانية تضمن حرمانه من الرحمة وإطلاق يد العدالة فيه. وهكذا كان السلطان صلاح الدين قد أقسم مرتين ليقنّ أن ذلك الفاسق بيديه، وقال السلطان صلاح الدين لشاتيلون ببرود : «كم مرة أقسمت يميناً وحنثت به ؟ وكَم مرة أبرمت عهداً ولم

لقد عرضت منهجي في كتابة التاريخ من خلال التركيز على الأشخاص وحيك المشاهد بعضها مع بعض بدلاً من سرد الوقائع التي لا نهاية لها. وسأحاول أن أقدم بعض الأمثلة من الصفحات المائة وخمس في كتاب : «محاويرون في سبيل الله». وقبل زوال مملكة الصليبيين كان الملك هو بلدوين الرابع. Baldwin IV وبالنسبة للمؤرخ المهتم بالوقائع والتواريخ، قد يحتاج فقط إلى سطر أو سطرين، أما بالنسبة للمؤرخ المتحول إلى روائي (novelist-turned-historian) فالأمر يستحق أكثر من ذلك، لأن الملك كان أبصر وانتقلت العدوى منه إلى ولده وخلفه الذي مات شاباً.

وهذا الأمر قاد إلى انتقال الملك إلى (غي) ملك لوزينيان Guy of Lusignan وزوجته (سبيللا)، وكان زواجهما مضطرباً - حسب المصطلح الحديث - وحالات الزواج المضطرب تعدّ مركبة أثيرة لدى الروائيين المعاصرين. وكان ريجينالد ملك شاتيون الشرير الأول بين النصارى. وعند المؤرخ الأكاديمي المعني بالتواريخ والحقائق والأحداث، يمكن أن يهمل هذا الشرير إمعاناً تاماً ولكن عند المؤرخ المتحول إلى روائي يمكن أن يعتبر شخصية مغرية جداً، ويوصفه كان حاكم الكرك (٣) كان يحب أن يلقي منافسيه من فوق الأسوار العالية لقلعته ثم صدق حول رأسهم لكي يقبوا سالمين إلى أن ينتفخوا صعقة الارتطام حين يصلون إلى الجصور (٤) وما يرد في هذا المجال أنه خرق الهدنة بين النصارى والمسلمين من خلال إقدامه على مهاجمة قافلة لهم وأسر شقيقة صلاح الدين.

ثم هناك بالهان حاكم إبلين. Ballen of Ibelin وكان آخر حاكم للعقد قبل أن يفتحها صلاح الدين. وعند المؤرخ الأكاديمي يعتبر بالهان شخصية ثانوية، ويعطى عادة سطراً معدودة أو حتى حاشية. أما عند السرحي، الذي هو أنا في هذه الحالة، فقد خصصته بست صفحات حافلة لسرد مغامراته الأخيرة للاستسلام مع صلاح الدين، لأنها كلها من طبيعة درامية مثيرة. إن هذا المشهد يركز كثيراً على الشخصيتين الأساسيتين: على قهيمها وأملها واستراتيجيتهما، وصفاتها الداخلية. وإنه يكشف الكثير عن كيفية تعامل كل خصم مع الآخر قبل ثمانية سنة، إذا احترم كل منهما الآخر. وكان هناك تهديد وتهديد مقابل. وكان صلاح الدين يهدد بأخذ النصارى من سكان القدس عبيداً. وكان بالهان يهدد بالانتحار الجماعي بعد أن أمر بتدمير القلاع ومحو قبّة الصخرة من الوجود. وبالنسبة يتوصل الخصمان إلى حل. وهذا يكشف أيضاً الكثير من طبيعة الصراع في مرحلته الأولى قبل وصول ريتشارد قلب

في السنوات القادمة يحتاج العالم العربي إلى الانتباه لهذه المسائل المتصلة بالدقة الأدبية، ورسم الشخصيات وإدارة الصراع الدرامي في الرواية التاريخية

تلتزم بها ؟»

ورد شاتيلون بوقاحة :

« إن الملوك دائماً يفعلون هذا الفعل، وما فعلت أكثر من ذلك»

وقال السلطان صلاح الدين

« لو أنك كنت تحتجزني في سجنك كما أفعل الآن، فماذا كنت

تفعل بي ؟»

فرد شاتيلون بجفاء :

« فليسا عني الرب. كنت قطعت رأسك»

وقال السلطان صلاح الدين

«أيها الخنزير، أنت أسوري وتجبب بمثل هذه الفظاظ».

وبإيماءة من يده أمر السلطان صلاح الدين بإخراج سجينيه

الشريين ثم اعتلى جواده ليرحب بهنوده المعتادين من ساحة

القتال - وأيضاً ليهدي أعضائه. ولدى عودته من الجولة أمر

بإحضار السجينين مرة ثانية. وقد أدخل الملك غي إلى غرفة

جانبية، وأحضر شاتيلون أمير الكرك، وحده. وقال للسلطان

صلاح الدين: اسمع. سأعزز محمداً عليك. ثم عرض عليه

عرضاً نهائياً: « اهتد إلى الإسلام، واعترف بمحمد رسول الله،

وقل الحمد لله وحده، وتبرأ من لأطباء الديانة النصرانية». إلا

أن شاتيلون لم يستجب، وعندها استل السلطان صلاح الدين

سيفه الهلالي ونهال به على الكتف اليميني للطاغية سالماً

ذراعه عن جسمه، ثم دهل العبيد إلى المجلس وقطعوا رأسه.

وبعد ذلك أتى بالملك غي، وهو يرتعد من هول المشهد، ويهين

نفسه لسوء العصور. وقال السلطان صلاح الدين هذا الرجل

قتل بسبب إصراره على الإلحاد. وانحنى غي لوزنيان على

ركبتيه، ولكن السلطان صلاح الدين أمره بالوقوف، وقال .

الملوك الحقيقيون لا يقتل أحدهم الآخر. وقدم لأسهره كأساً

ثانية من شراب الورد قاتلاً.

« لم يكن ذاك ملكاً، وقد تجاوز الحدود»

إن هذا المشهد - على حد معرفتي وخبرتي - صحيح ودقيق

جدا. وأنه أيضاً ذو طبيعة روائية ويحتوي على جميع عناصر

الفنص العظيم. يتمتع أيضاً بللمعة بصيرية وإمكانات

سينمائية.

كم بذل من جهد لإخراج هذا المشهد وغيره من المشاهد في

كتابي . محاربون في سبيل الله؟

لقد قضيت ثلاث سنوات في تجهيز هذا الكتاب ملازماً مكتبة

الكونغرس في واشنطن، وهي أكبر مكتبة في العالم. وهناك

حيث كنت أحمل صفة باحث مقدم، كنت أدخل إلى القبة

العظيمة لتلك المكتبة، وأسرح النظر في تماثيل الشخصيات

الكبرى للتاريخ الأدبي، وكذلك في الزينات النباتية اللطيفة.

وبعدها كنت أجتاز مراً ضيقاً بين خزائن الكتب، وأفتح باباً

موصداً وأدخل في «بهر العلماء». وما أظن إلا أن هذه المسيرة

حسّلت كاملي التزاماً في هذا المكان الذي شهدت رحابه

تحصيلاً علمياً رفيعاً جداً وكتابات بدعية على امتداد عشرات

السنين الغابرة. وتمثل واجبي اليومي في ضرورة إنجاز عمل

جيد، وكان تقديري واضحاً للميزة التي حظيت بها. وفي

مقصوري(٦) الصغرة التي كانت تسج بالكتب أيضاً

بالشعاع بصيري، والتي ليس فيها جهاز هاتف، كان لي الحق

في تكهين مئة كتاب في كل جولة. وعلى رفوف مكتبي

الصغير كانت المراجع الأساسية مصنوفة على الرف : مسرد

أحداث الحملة الصليبية الثالثة من وجهة النظر الأوروبية،

والى جانبه مسرد بهاء الدين من وجهة نظر المرافق الخاص

لصلاح الدين. وكان علي أن أعيد تركيب جانبي القصة، بما

في ذلك الحوار، وإتمام صياغتها في سرد واحد متلاحم وغير

متحيز. من هذه المصادر ومن كتب أخرى حول أدبيات

الحملة الصليبية كنت أمارس عملية نخل وتقطير في انثناء

ممتنعة لفورجيتينا وولف، حتى استطعت أن أخرج مشاهد

باهرة مفعمة بالصورة، كالمشهد السابق ذكره.

وهنا يمكن أن نطرح السؤال التالي : هل كتابة التاريخ عمل

إبداعي ؟ أم أن تمامها يمثل الخيال بمنظماً من الممارسة

أدنى من كتابة الروايات ؟ لا مجال للشك في أن كتابة مشاهد

تاريخية باهرة هو شكل فني، ما دامت تجسد ممارسة خيالية

بدعية وفسلاً هائلاً من الجهد الشاق. وليس لي رأي في مسألة

انتماء أي من التاريخ أو الرواية للفن الأرقى، ولكن أستطيع

أن أحتج بأن كل الدروس التي أفادتها الإنسانية من مجموع

الروايات العظيمة لا يمكن أن تكون أعظم من دروس كل

التاريخ الإنساني. إن الروايات العظيمة يمكن في المستقبل أن

تتصدى لمعالجة هذا الصدام الحضاري بين الغرب والعالم

العربي، إلا أن التاريخ الجيد ومعه التحليل الجيد يكون قد

كتب قبل ذلك، وإنه لنو جدي وأحياناً لا يخلو من إمتاع.

ويكفي أن نذكر أننا ربما كنا نجونا من الوقوع في المستنقع

الحالي من الكراهية والعنف، لو أن قادة الغرب أصفوا إلى

دروس التاريخ.

وبالطبع، لست الممارس الوحيد لما اصطلحت أوساط النشر

الأمريكية على تسميته : « التاريخ الشعبي» وهناك كتاب

جيدون سبوني إلى ذلك مثل باربارا توشمن Barbara Tuchman

وألان مورهد Alan Moorehead وهناك مؤرخون أكاديميون

كثيرون ينظرون شراً إلى هذا النوع من الكتابة، تماماً بقدر

ما يصدونه وما يتعنونه من مقدرة إنتاجهم على الوصول

إلى مثل ذلك الجمهور الواسع. إلا أن التاريخ يمكن أن يكون

شعبياً وممتد التأثير إذا توافرت فيه الشروط الثلاثة التالية :

أن يكون دقيقاً، وأن يكتب بطريقة جيدة، وأن يكون منمفاً.

وينبغي للتاريخ الجيد أن يقدم كوكبة من الشخصيات القريبة

إلى الأفهام، التي تغفر حية من فوق السطور، وتتصادم درامياً في إطار طبيعي حيوي، وتتكلم وتُصنّ وتُحلم، وتكون لكفاحها وإشكالها بعض الأصداء العميقة التي تعكس روح العصر

وفي السنوات القادمة يحتاج العالم العربي إلى الانتباه لهذه المسائل المتصلة بالدقة الأدبية، ورسم الشخصيات وإدارة الصراع الدرامي [في الرواية التاريخية]. ويلاحظ أنه بعد انتهاء حرب فيتنام، تدفق فيض من الكتب والأشرطة السينمائية التي تناولت موضوع الحرب ودارت كلها حول الصراع، وحول الأمريكيين الذين خاضوا غمار

الحرب، وحول العدو الذي قاتل الأمريكيين في الأرواح، وحول قادة الجانبين المتحاربين، وحول الأبطال والشعيرين من كلا الجانبين. ومن المؤكد أن الممارسة نفسها سوف تحدث بعد أن ينجلي الوضع في العراق مهما طال الزمن. وفي الماضي كان العرب منغمطين في الأدب الأمريكي والسينما الأمريكية وقدموا على أنهم مجرد راقصات هز البطن ومزكوكو هجمات انتحارية، وإسلاميون متعصبين، وأفرياء نفتق بملكن مليارات، وشخصيات تافهة في الأسواق الرخيصة، ويدو رحل. لكن هل هذه فعلاً مجمل حقيقة الثقافة العربية قبل المؤمّنين بالإسلام؟ بالتأكيد. لا. والحق أنه قبل الحادي عشر من سبتمبر كان الشعب الأمريكي بمجمله يجهل جهلاً فاحشاً كل ما يتعلق بالثقافة العربية والإسلام. وربما كان من بين الفضائل القليلة التي يمكن أن تنسب إلى ذلك الحدث الرهيب، ظاهرة إقبال الأمريكيين منهم شديد بعد الكارثة على محاولة معرفة كل شيء عن ذلك الجزء من العالم. ولكن الآن، من خلال الصراع في العراق، عملت وسائل الإعلام الأمريكية على قذف الجمهور بصورة سلبية عن العرب.

وإن ينفي على الكتاب والنقاد العرب أن يكونوا جاهزين لتفنيد التشويه والتنميط السلبي الذي يحاول أهل هوليوود وكتاب الغرب بوجه عام أن يثبتوه في الأذهان، أحياناً لأنهم ماجورون، وأحياناً تحت وطأة الكسل وأحياناً أخرى سعيًا وراء المكاسب التجارية. ويتطلب هذا الوضع ما يمكن أن يسمى الجهاد الأدبي للحد من أمجاد التاريخ العربي وعن الطابع المعتدل للإسلام الصحيح، تماماً مثلما يحتاج الأمريكيون إلى العزوف عن تنميطاتهم السلبية للعرب. وكذلك يحتاج العرب إلى الإجراء ذاته، لأن الأمريكيين ليسوا كلهم رعاة بقر ومحتلين. ثم إن المثقفين العرب في دفاعهم عن

قضيتهم ومجابهة التنميطات السلبية الغربية، سيبلغون أقصى حد من الفاعلية حينما يتوجهون إلى التخاطب مع أفضل ما عند أمريكا.

وأخيراً هناك عامل مشجع هو وجود قطاع واسع من الجمهور الأمريكي مستعد لاستيعاب أي تقديم إيجابي للأبطال العرب والمسلمين البعيدين عن العنف.

(ملحق)

يشير جيمس رستن إلى مشهد مقتل روجيناك الذي ورد في ص ١٠٠ من ترجمة الدكتور رضوان السيد، ولدى المقارنة بين المصحدين، تبين أن الدكتور السيد أورد مشكوراً النص الأصلي للمشهد استناداً إلى المصادر التاريخية، وهو نص جميل جداً ولكن هناك اختلاف بين

نص رستن والنصوص الأصلية، وهو اختلاف متعمد لأن رستن قدم للنص بقوله: إنه يصوغ التاريخ صياغة روائية قائمة على إنصاف الطرفين وقد تعدت في ترجمة النص أن تكون دقيقاً حتى في ترجمة الأقوال من الطرفين لأن رستن أدخل عليها التعديل الذي رآه مناسباً. حتى يكون النص مقبولاً لدى قراء الرواية (وليس التاريخ) ولم تضع الأقوال بين قوسين. وكان مغفراً بهذه الصياغة.

وقد رأيت إثبات النص الوارد في ترجمة الدكتور رضوان، وهي حقاً ترجمة جميلة وفائقة ومعتمدة على النص الأصلي في الكتب القديمة. وتغفل منها عباراتي التي حاولت أن تكون أمينة تماماً للنص الروائي وليس التاريخي. وهذا الموقف يذكرنا بالمقولة الفرنسية حول الترجمات الجميلة Les belles infidèles، أي أن الترجمات الجميلة كالكساء الجميلات لا يؤمنن جانبهن. أما الترجمة القبيحة فهي الأفرع دائماً إلى النص الأصلي. وللأمانة أشير إلى أن الدراسات الترجمة الصديفة بدأت تتساهل كثيراً في موضوع أمانة الترجمة. وهذا موضوع خلافي طبعاً.

وفيما يلي نص الدكتور رضوان السيد الذي يعتبر شاهداً على المسؤوليات العنصرية للترجمة (٧) كأس ماء الورد (٨)

عندما كانت الشمس تغطس في بحيرة الجليل، كان الملك غي وشاتوين يجلبان إلى حضرة السلطان صلاح الدين في خيمته المنصوبة على مقربة من الشاطئ. كان صلاح الدين يجلس مترعياً على ديوان مرتفع مغطى بالسجاد، محاطاً بالرايات المزركشة لفرق جيشه. عرض الرجلان على صلاح الدين

ينبغي على الكتاب

والنقاد العرب أن

يكونوا جاهزين

لتفنيد التشويه

والتنميط السلبي

الذي يحاول أهل

هوليوود وكتاب

الغرب بوجه عام أن

يثبتوه في الأذهان،

أحياناً لأنهم

ماجورون، وأحياناً

تحت وطأة الكسل

وأحياناً أخرى سعيًا

وراء المكاسب

التجارية

متخفين، ممزقي الثياب، يكاد العطش يهلكهم. وكان الخوف ظاهراً على وجه الملك، أما شاتيون فقد أظهر هدوءاً وتماسكاً. ولتفت صلاح الدين إلى الملك باشاً طالباً إليه أن يجلس إلى جانبها. أما شاتيون فسارع إلى الجلوس بجانب ملكه. وأشار صلاح الدين برأسه إلى أحد الحجاب فأحضر كاساً مذهباً مملوفاً بماء الورد سلمه لصلاح الدين الذي أعطاه بدوره للملك غي فتجرعه بسرعة ثم أعطى ثمالة لشاتيون. وهنا قال صلاح الدين: «لم أذن لك في سقي الماء حتى لا يوجب ذلك أماناً له» (٩). وكانت تلك مسألة تتعلق بالشرف، فالعادة الإسلامية لأن الأسير إذا عرض على أسرته الطعام والماء فهذا يعني أماناً له. وعندما التفت صلاح الدين لشاتيون وقال: اشرب، فلن تشرّب ثانية؛ فيعد أن أسر شاتيون القافلة الغنية على طريق الحج إلى مكة. وبعد أن أسر أخت السلطان صلاح الدين، وحاول الإغارة على مكة والدمية، ونقض عدة معاهدات، اتبع السلطان صلاح الدين بشأنه ليس الرحمة بل العدل. فقد أقسم على أن يقتل هذا الشرير بنفسه. خاطب السلطان صلاح الدين شاتيون قائلاً: كم من مرة أقسمت على الوفاء ثم نقضت العهد؟ وكم من مرة وقعت اتفاقاً لم تنفذه؟ وتقم شاتيون مجيباً: هكذا تفعل الملوك دائماً؛ وما فعلت أكثر مما فعلوا! (١٠). وتابع صلاح الدين: لو أنك أسرنتي كما أسرنتك، يا أمير شاتيون، ماذا كنت لتفعل؟ وأجاب شاتيون بصراحة: لو أعانني الله وأسرتك، لاسرعت لقطع رأسك؛ وقال السلطان صلاح الدين ساعطاً خنزيراً أنت في يدي، وتجهيئي بهذه الصفاقة؟! بهزته من يده صرف السلطان صلاح الدين الأسيرين، ثم ركب فرساً وراح يستقبل جنوده العائدين من المعركة. ويعد النظر والتفكير فيما هو مقبل عليه. وعندما عاد من دورته تلك، أمر بإحضار الأسرى مرة ثانية. وضع الملك غي في غرفة مجاورة، وأحضر شاتيون إلى السلطان صلاح الدين بعفره، فاجأه بالقول: ما أنا انتصر لمحمد صلى الله عليه وآله وسلم! (١١)؛ ثم أتاح له فرصة أخيرة عندما عرض عليه الإسلام فأبى شاتيون اعتناقه. هكذا أخذ صلاح الدين خنزيره المحقوق، وضرب به ذراع الفارس فاضل يده عن كتفه. وسارع العبيد لقطع رأسه ووضعه أمام السلطان صلاح الدين. ثم جرى أمامه غي وهو يرتعد فرقاً، وقد وطن نفسه على الموت؛ فطمعته السلطان صلاح الدين وقال: «إن هذا تجاوز حده فجرى عليه ما جرى» (١٢). فسارع الملك إلى الركوع أمام السلطان صلاح الدين فقلب منه القيام وقال له: «لم تجر عادة الملوك أن يقتلوا الملوك». ثم عرض عليه كاساً آخر من الجلاب المثلج، وكرر قوله: «ما كان شاتيون ملكاً، وقد تجاوز حده».

ثبذة عن جيمس رستن (الابن) James Reston, Jr

• روائي وكاتب أمريكي
• ولد في نيويورك عام ١٩٤١

- يكاويوس فلسفة من جامعة نورث كارولينا
- جنرل في الجيش الأمريكي خلال حرب فيتنام
- عمل محامياً في الكتابة الإبداعية، جامعة نورث كارولينا
- عمل في جريدة نيوزويك والصحافة بوجه عام
- يعمل الآن باحثاً في المركز الدولي «ويديو ويسون» في واشنطن
- له أكثر من ثلاثين رواية وكتاب، فختار منها
- الدفاع والقتل (رواية) To Defend, to Destroy
- الضربة القاضية عند منتصف الليل (رواية) The Knock at Midnight
- برامة جون ليتل (رواية) The Innocence of Joan Little
- شيرمان، رجل السلام (مسرحية) Sherman, the Peacemaker
- قطار جونستون السريع Jonestown Express
- مسيرة شيرمان وفيتنام Sherman's March and Vietnam
- السبع المعزل حياة جون كونيالي The Lone Star the Life of John Connally
- غاليليو سيرة حياة Galileo A Life
- الروايات الأخيرة: أوروبا عام ١٠٠٠ D. Europe at the Year 1000A
- The Last Apocalypse
- مقاتلون في سبيل الله: ريتشارد قلب الأسد وصلاح الدين Seledin and the Lionheart
- Warnors of God: Richard the Lionheart

ملاحظة

قدم جيمس رستن هذه الشهادة حول عمله خلال ندوة (الرواية والتاريخ) التي عقدت برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الدوحة بتاريخ ٢٢-٢٤ / ٢٤ / ٢٠٠٥. وقد ذكرت معه بشأن سفر الترجمة العربية وخبذ بذلك

الهوامش

١. يتقبط الأمريكيون اليوم مصطلح: السود، ويسمونهم: الأمريكيون الأفارقة (African Americans) المترجم
٢. سبق أن ورد هذا المصطلح، وهو من صنع جيمس رستن، وتكراره في النص الحالي يعيد أنه مفتاح لفهم طبيعة أدبه [المترجم]
٣. إشارة إلى مدينة الكرك ولقبتها في الأردن [المترجم]
٤. هذه الرواية تختلف عن الروايات العربية [المترجم]
٥. العنوان من وضع المترجم
٦. المقصورة Corral هي غرفة صغيرة جداً يستخدمها الباحثون في أروقة المكتبة لمطالعة الكتب التي ينتقونها من الرفوف والاحتفاظ بها إلى أجل محدد. [المترجم]
٧. مقاتلون في سبيل الله، لجيمس رستن (الابن)، نقله إلى العربية: الدكتور رضوان السيد، مكتبة العبيكان، الرياض ٢٠٠٢ - ٩٩ - ١٠٠٠.
٨. العنوان من وضع الدكتور رضوان السيد، وكذلك نص المشهد ويلاحظ أن الدكتور السيد عاد إلى المراجع الأصلية، وكذلك فعل في سائر كتبه المترجم
٩. مقاتلون في سبيل الله، لجيمس رستن (الابن)، نقله إلى العربية: الدكتور رضوان السيد، مكتبة العبيكان، الرياض ٢٠٠٢
١٠. العواشي (من ٧ إلى العاشية ١٠) تابعة للنص المكتسب من الدكتور رضوان السيد
١١. عن مفرج الكروب لابن واصل ١٩٦٢/٢.
١٢. في مفرج الكروب ١٩٦٢/٢: «مفرقه السلطان صلاح الدين وأذكره ذنبه، وقال له: كم تظلم وتنتكز فقال الترجمان عنه إنه يقول، وقد جرت بذلك عادة الملوك»
١٣. يقصد قول ريجنالد (أو أرنط) كما سمىه المسلمون) لرجالات القافلة التي سطا عليها عندما طالبوه بإطلاق سراحهم طبقاً للمعاهدات: قولوا لمحكم بصلنكم! انظر
- ابن شداد، ص ٧٨. وكتاب الروضتين ٨١/٢، ومفرج الكروب ٨٩٤
١٤. عن ابن شداد في السيرة الصلاحية، ٧٩، وكتاب الروضتين ٨١/٢، ومفرج الكروب ١٩٦٢/٢. وقارن بأمين معلوف - الحروب الصليبية كما رآها العرب. ترجمه عن الفرنسية عفيف دمشقية، بيروت ١٩٩٨، ٢٤٤ - ٢٤٤.

مابعد الحداثة:

فوكو، لاكان، النسائية الفرنسية

ترجمة: خميسي بوغراة *

هانس بارتنس

ملخص

مابعد البنوية سائلة البنوية ولكنها تزعم إنجازات هذه الأخيرة عن طريق التشكيك في ثقافتها في اللغة وإمكانية التحليل الموضوعي؛ وفي مسحتها التفكيكية، المرتبطة بجاك ديريدا، تركز مابعد البنوية على اللغة وترى أنها، حتى في غياب البديل، واسطة تواصل غير مستقرة ولا يمكن الوثوق بها. ولأننا نعتمد على اللغة في التعبير عن إدراكنا للواقع وفي تكوين معرفتنا لذلك الواقع، فإن الإدراك والمعرفة البشريين مشوبان بالنقص أصلاً. كما ترى مابعد البنوية أننا لا نعرف ذاتنا معرفة حقة وأن هويتنا عرضة لعدم استقرارية اللغة. ويبين النقد التفكيكي الذي يؤسس نظريته على هذه الأفكار وغيرها أن عدم استقرارية اللغة دوماً تزعم التماسك الظاهري للنصوص الأدبية. ويبدو أن القصص والروايات التي بدأت تظهر في الستينيات وتواصلت في السبعينيات والثمانينيات تخلت عن مثل ذلك التماسك؛ فهي أيضاً، من خلال التقنيات والاستراتيجيات التي تتبناها، تثير قضايا اللغة والهوية وما شابهها. والنقد ما بعد الحداثي الذي يهتم بنمط الكتابة هذا يقبل بفرضياته ويربطها بالنظرية مابعد البنوية. لقد بدأت الدراسات الأدبية خلال السبعينيات والثمانينيات في استعمال واستيعاب أفكار شخصيتين ما بعد بنويتين: المؤرخ ميشال فوكو والمحلل النفسي جاك لاكان. فأعمال فوكو تلفت انتباهنا إلى دور اللغة

هناك التقاءات بين
النسائية والفكر
مابعد البنوي.
وليس من باب
المفاجأة، بالنظر إلى
الأصول الفرنسية
لفكر مابعد البنوي،
أن تكون النسائية
الفرنسية أول من
يتفطن إلى
الإمكانات التي
تتيحها المفاهيم
والأفكار مابعد البنوية
لبناء تحليل نقدي
نسائي للنظام
الاجتماعي الأبوي.

* باحث أكاديمي من الجزائر

يسمى كتيبه «توارىخ» - كان فوكو يهدف إلى كشف تغفل السلطة ونشاطها في اللغة والتعابير ومصطلحات التشخيص، «الموضوعية» في ظاهرها، التي طورتها فروع العلوم الإنسانية المختلفة وهي تنمو وتتشعب في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وتنقسم في نظره هذه العلوم الجديدة - التي تضم طب الأمراض العقلية، علم الإجرام، الطب، بيولوجيا الإنسان - بالقمع والكبت، لأنها خلقت معايير عامة ومُثلاً لا تدرك ولا تنصف الاختلاف بين طبيعة وتجربة الأفراد والجماعات وبين الأوساط التي تعيش فيها؛ فهي تفرض تعريفات علينا قد نفضل رفضها، ففدت هذه العلوم الإنسانية الجديدة قوالب ضيقة - مثل سكرة المجانين - والغريب أننا نتقبلها ونتقمصها مقتنعين وحتى مسرورين.

البايوتيكية

في مقطع عنوانه «الانوتيكية» Panopticon، من الأصل الإغريقي «بانوتيكون» panopticon أي «الذي يرى كل شيء» أو «ذو الرؤية الشاملة» - في كتابه «أضبط وعقاب: مولد السجن» (1979) وترجم سنة 1997) Discipline and Punish: The Birth of the Prison، يقدم فوكو عرضاً وجيزاً يبيّن فيه كيفية تعامل المجتمع الحديث مع الهامة والطاعون - وكلاهما مرض معد خطر جداً. فقد أقصى المصابون بالهامة من المجتمع للحيلولة دون انتشار المرض، أما الطاعون، الذي كان يصيب أعداداً كبيرة، فقد أجبر المجتمع على اتخاذ إجراءات أخرى: فبذل مجتمع القرن التاسع عشر قصارى جهده لاحتوائه عن طريق حبس الناس في بيوتهم كلما ظهرت أعراض المرض. ولكن مثل هذا الإجراء القاسي يتطلب مراقبة مستمرة: «المعانية تجري بشكل مستمر، ونظرة (المراقب) في حالة استنفار دائم في كل مكان» (1) ويجسد هذا الحبس، الاحتياطي والوقائي، في نظر فوكو خضوع الفرد في العالم الحديث للمراقبة والمعانية الدائمتين:

هذا الفضاء المغلق الجزأ، المراقب عند كل نقطة، حيث يوضع الأفراد في أماكن محددة ثابتة، حيث ترصد أدنى الحركات، حيث تسجل كل الأحداث، حيث يربط سهل من الكتابة بين المركز والمحيط، حيث تمارس السلطة بدون اقتسام على نموذج سلمي مستديم، حيث يتم تحديد موقع الفرد وتفحصه وتوزعه بين المخلوقات الحية، المريضة

في ممارسة السلطة والاحتفاظ بها، إذ يرى أن العالم الغربي الحديث فريسة لمجموعة من «الخطابات» تقنن سلوك الفرد فيه لأن هذا الأخير استبطنها حتى أصبح في الواقع يمارس رقابة ذاتية على نفسه؛ والنقد الذي يستلمه فوكو يركز على دور النصوص الأدبية وغير الأدبية في انتشار السلطة الاجتماعية والإبقاء عليها. أما دور نظريات لاكان في التحليل النفسي فيتمثل في شرح أسباب استبطان الفرد لخطابات تسجنه، والنقد المستلم للاكأن يهدف على الخصوص في فحص العلاقة التي ينشئها القارئ مع النصوص التي يقرأها.

السلطة عند فوكو

إن ما بعد البنوية حركة فكرية مشوشة للغاية، فهي تفكك كل تلك التقابلات الثنائية التي تعتمد عليها الثقافة الغربية (وكل الثقافات، حسب لبني - ستروس (Lévi-Strauss) والتي تمنحها إحساسها بالفوق والتفرد؛ وتفكيك تلك التقابلات تكشف عن ترتيباتها السلمية المزيفة وحدودها الاصطناعية وادعاءاتها غير المؤسسة بالمعرفة، واستبدادها اللاشعري على السلطة. وترتكز ما بعد البنوية على التشققات والاختلاف والغياب عوض الوحدة والتشابه والحضور المتغلغلين في طريقة تفكيرنا وموضوعاته وفي الثقافة التي ننتمي إليها، غير أن النقد التفكيكي، عندما يفوض التقابلات ويكشف عن الترتيبات السلمية المتخفية وعلاقات السلطة، عادة ما يتوقف عند حدود النص المعالج. ورغم أن تفكيك ديريديا للمركزية logocentrism فكرة أن اللغة توصلنا إلى الحقيقة - يتضمن مساءلة السلطة على نطاق واسع إلا أن الاهتمام بالسلطة وعملاتها وإجراءاتها الذي يهيمن على النقد ما بعد البنوي في الثمانينيات والتسعينيات ينحدر خصوصاً من أعمال ميشال فوكو (1926-1984) Michel Foucault فقد كتب فوكو، طوال مسيرته كمؤرخ، كتباً عديدة حول نشأة طب الأمراض العقلية، أصول وتطور الطب العيادي، تطور البيولوجيا وعلوم الاقتصاد، ظهور نظام السجن الحديث، وغيرها من التطورات الاجتماعية الهامة التي تعود إلى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر - أو ما يعرف بعصر الأنوار أو التنوير، وركز فيها على ما اعتبره رغبة التنوير في تأسيس الإجراءات التي تقنن بواسطتها مجتمعاتنا نفسها على نحو عقلاني ومنظم. ففي هذه «الجيئالوجيات» - إذ لم يكن

والميتة - كل هذا يشكل النموذج المحكم لآلية الانضباط.(٢)

وتتمثل الأبنية السياسية للطاعون في:

تفغل المراقبة والتحكم في أدق تفاصيل الحياة اليومية من خلال وساطة الترتيب السلمي الكامل الذي يؤمن عمل السلطة عبر أدق قنواتها، ليس الأفعنة التي توضع وتخلع ولكن إعطاء كل فرد اسمه «الحقيقي» مكانه «الحقيقي» جسده «الحقيقي» مرضه «الحقيقي».(٣)

يجب ألا نعتقد أن هناك في مثل هذه المحاولة لاحتواء الطاعون مجموعة قوية من المواطنين تهيمن على مجموعة أخرى مستضفة، ف فيما يخص السلطة ليس هناك «انقسام ثنائي

كبير بين مجموعتين من الناس» بل توزيع للسلطة عبر قنوات عديدة وعلى عدد كبير من الأفراد.

إن التقنين المفصل والمراقبة الدائمة للذين تمت تهينتهما ضد الطاعون في القرن التاسع عشر هما نفسهما اللذان يشرع في العمل بهما إزاء المتسولين والمتسكسين والمجانين والمخيلين بالنظام . باختصار، «الفرد الشاذ».

وتتمثل الأداة التي تستعملها السلطات المتكفلة بكل هذا في «التقسيم الثنائي» - أي التقابلات الثنائية المألوفة: مجنون/عاقل؛ خطير/غير مؤذ؛ عادي/شاذ.(٤) ويستعمل فوكو صورة مجازية للتعبير عن هذا الضرب الجديد من التقنين الاجتماعي هي صورة «الانوتيكون» وهو نوع من السجن صمم الفيلسوف

الإنجليزي جيمري بنثام Jeremy Bentham في أواخر القرن الثامن عشر، ويتكون هذا السجن المثالي من دائرة من الزرنانات مبنية حول نقطة ملاحظة مركزية تسمح لحارس واحد بمراقبة كل الزرنانات . المفتوحة - الموجودة على طابق

معين، يقول فوكو:

باستعمال الإضاءة الخلفية، يمكن للمرء أن يرى الظلال الجبسية التي يرسمها الضوء في الزرنانات المحيطة بنقطة المراقبة؛ الزرنانات التي تشبه أقفاصا صغيرة، أو مسارح صغيرة، حيث يقف كل ممثل وحيد، فردا مكشوبا للعيان دوما.(٥)

غير أن السجن لا يرى المراقب، ولا يعرف أبدا ما إذا كان مراقبا أم لا، وهذا بالضبط أهم أثر للانوتيكون في نظر فوكو، أي أنه

يخلق لدى السجين إحساسا واعيا ودائما بأنه مكشوف للعيان مما يسهل عمل السلطة. أن تنظم الأمور بشكل يجعل المراقبة مستمرة من حيث أنهارها، وإن كانت متقطعة من حيث فعلها، بشكل يغنيها فيه اكتمال السلطة عن ممارستها الفعلية؛ بشكل يجعل من هذا الجهاز العماري آلة تخلق وتغذي علاقة سلطة مستقلة عن الشخص الذي يمارسها، أي أن المساجين يخضعون لوضعية سلطة هي في واقع الأمر من صنعهم.(٦)

يقول فوكو أن «حالة خضوع حقيقي تتولد ميكانيكيا من علاقة خيالية، وهمية».(٧) وهي صيغة تشبه كثيرا تعريف ألتوسير للإيديولوجيا ك«تمثيل لعلاقة الفرد الخيالية، الوهمية، بظروف وجوده الحقيقية» . فبالنسبة لفوكو يمثل الانوتيكون العالم الحديث حيث نخلق نحن، سكانه، ظروف سجننا العقلي المجازي. وكما هي الحال مع ألتوسير، نحن متواطئون مع سجننا.

قد يبدو كل هذا بعيد الاحتمال. أنيس من المفروض أن تكون الديمقراطيات الغربية المتعددة حرة ومتسامحة؟ دعني إذا أقدم عرضا وجيزا لفكرة فوكو عن طب الأمراض العقلية وجرائم العنف. فقبل أن يدخل طب الأمراض العقلية في الحسبان كانت الجريمة بكل بساطة جريمة، أي فعلا لا يحتاج إلى شرح أو تأويل أكثر من العادة - الاستفادة أو الخار وغيرهما - وبالإمكان تسليط العقوبة اللازمة على فاعلها

بغير إبطاء؛ وإذا أفلح مجرم في تفادي العقاب وارتكب جريمة أخرى أصبح شغل السلطات الشاغل هو القبض عليه وتقديمه للمقصلة في أقصر الأجل. ولكن مع ظهور طب الأمراض العقلية بدأ الاهتمام يتحول من تطبيق القانون وتسليط العقاب إلى الأسباب التي أدت إلى ارتكاب الجريمة: أي أن الاهتمام تحول من القانون إلى طبيعة

المجرم. وبعد مدة توصل طب الأمراض العقلية إلى تشخيص ملمح إجرامي معين واحد أو أكثر؛ ويحول فكرة الشخصيات الإجرامية أصبح الوضع مختلفا تماما عما كان عليه: من الممكن أن يكون لشخص ما شخصية إجرامية بدون أن يرتكب أي جريمة في الواقع. (وبالطبع يجب أن نفترض أن الشخص الذي يرتكب جريمة لأن له شخصية إجرامية تكون لديه تلك الشخصية الإجرامية

المعرفة في نظر فوكو منتوج

لخطاب معين جعل

صياغة تلك

المعرفة ممكنة،

وليس لتلك المعرفة

أي صلاحية أو

شرعية خارج ذلك

الخطاب، إن

«حقائق» العلوم

الإنسانية ليست إلا

أثرا من آثار

الخطابات، أو اللغة

لاحقا. اختلقته العلوم الإنسانية؛ ثانيا، أنهم بالفعل سلموا عقولهم وأجسادهم إلى مؤسسة من مؤسسات العلوم الإنسانية. أما «المرض» الوحيد المتأكد من سلامة عقله - والذي تثبت وقائع الرواية سلامة عقله ولو أنه أيضا «شاذ» في نظر المجتمع - فقد تمكن من الإفلات من قبضة ذلك «الطبيب» لأنه لم يذهب قط إلى المدرسة ولا إلى الكنيسة، وهما جهازان من أجهزة الدولة في نظر ألتوسير Althusser ولكن هذا «المرض» السليم يبقى، على عكس المرضى الآخرين، سجين المؤسسة.

الخطابات

لماذا نقبل بهذه الوضعية «الانوتيكية» - عالم تسود فيه المراقبة الدائسة، أو أدهى من ذلك، عالم تسود فيه المعالجة الذاتية المستمرة بحثا عن بؤابر الشؤذ أو حتى الغرابة. إن فوكو يرجع هذا إلى «السلطة» power، وهو مصطلح أثار الكثير من النقاش لأن فوكو استعمله دون أن يحدد معناه بدقة، فهو بكل وضوح يشبه مصطلح «الأيديولوجيا» عند ألتوسير ومصطلح «الهيمنة» عند رامشي Gramsci من حيث أن السلطة تحكم بواسطة الاتفاق والتقبل. ففي مثال رواية «التحليق فوق عش الكوكوك» يعتقد المرضى، الذين طلبوا الالتحاق بمؤسسة الأمراض العقلية، أنهم حقا «شاذون» ويحتاجون إلى العلاج. كذلك تستمد السلطة عند فوكو، تماما كـ«الأيديولوجيا» و«الهيمنة»، قوتها من كوننا نصدق ما نقوله لنا، وهي في الواقع، كالأيدولوجيا عند ألتوسير، تعطينا إحساسا بالانتماء وتساهم في سعادتنا ورضانا عن أنفسنا:

لو كانت السلطة قمعية فقط، لو لم تفعل شيئا غير قول «لا»، هل تعتقد أن هناك ما يجعلنا نطيعها؟ إن ما يجعل السلطة تنكسر وتقبل يكمن في كسل يسطر في كونها لا تضغط علينا بقوة تقول لا بحسب بل أيضا تتخلل الأشياء وتنتجها وتثير المتعة والأشكال المعرفية وتنتج الخطابات. يجب أن يُنظر إليها على أنها شبكة إنتاجية تتخلل كامل الجسد الاجتماعي (A)

إننا نخضع للسلطة ونكن لها الولاء، لدرجة أننا «نبؤس» ونكبت أنفسنا، لأنها تجعلنا نحس بأنفسنا وندرك وجودنا، غير أن ما يبقى يشويه الغموض هو مدى مقاومتنا للسلطة. ورغم أن فوكو يعتقد أن السلطة دائما تولد المقاومة إلا أننا لا نعرف كيف يجب أن نأول هذا

قبل أن يرتكب الجريمة). إلا أن هذا يؤدي إلى التفكير بأن بعض الأشخاص في مدارنا قد يكونون مجرمين محتلمين: أي أن أحدهم قد يكون صاحب شخصية إجرامية؛ وهكذا يؤول ما بدأ كتشخيص لمرض عقلي إلى شك ومراقبة معممين، فنحن نرتاب في أمر الآخرين كما يرتابون في أمرنا، ونصبح كلنا خاضعين لـ«نظرة» المراقبة. أضف إلى ذلك أن مثل هذه التشخيصات يؤدي غالبا إلى المراقبة الذاتية: أي أننا تصبح صانعي سجننا. وهناك «شخصية» أخرى اكتشفت في القرن التاسع عشر هي شخصية «الشاذ جنسيا» وفي هذه الحالة أيضا يرجع ما كان يعتبر نشاطا خفيا سريا إلى طبيعة شاذة، متأصلة ودائمة. ونظرا للمعاني السلبية البالغة المحيطة بهذه «الشخصية» الجديدة يكون الشباب الذكور قد شرعوا في مراقبة أنفسهم، وإذا اقتضت الضرورة، في كبت بعض الأحاسيس غير المرغوب فيها. يرى فوكو أنه خلال القرنين من الزمن ظهر إلى الوجود جيش من أطباء الأمراض العقلية والأطباء وعلماء الاجتماع والأطباء النفسانيين وعمال الخدمات الاجتماعية وغيرهم نصبوا أنفسهم حراسا على «العادي» وخلقوا جهاز مراقبة اجتماعية خانقا على، كما سنرى بعد حين، تلعب اللغة دورا هاما، ولكن دعني أتعرض لرواية قد تجعل ما أعنيه في المتناول.

رغم أن رواية كان كيسي Ken Kesey، «تحليق فوق عش الكوكوك» (1962) One Flew Over the Cuckoo's Nest، سبقت أعمال فوكو، إلا أنها تصور عالما فوكولديا: فأحداثها تقع في مستشفى للأمراض العقلية تسهر عليه امرأة «المرضة الكبيرة» يتمثل سلاحها في المراقبة والمعالجة. ويشارك المرضى بانتظام في حصص جماعية حيث يكشفون عن مشاكلهم، ظاهريا لأهداف علاجية، ولكن في الحقيقة لأن إهانة الاعتراف أمام الآخرين تبهقهم في حالة خضوع وانضباط. ويتمثل إحدى أكبر مفاجآت الرواية في أن عددا من المرضى لم يجبروا على الدخول إلى المؤسسة بل أتوا بمحض إرادتهم. لقد طلبوا الالتحاق بالمؤسسة لأن إصرار العالم الخارجي على «السلوك العادي» وتعريفه له أقنعهم بأنهم شاذون وبالتالي أنهم في حاجة إلى العلاج؛ بمعنى آخر، أنهم أخضعوا أنفسهم لسلطة العلوم الإنسانية. فهم، أولا، تقبلوا واستيطنوا «خطابا» حول «السلوك العادي» - وهو تعبير سأشرحه

الدلالات من احتمالية دائرية تحت النصوص (نص المحور/ نص الواقع/ نص النص): «كان قد مضى علينا زمن طويل في المغارات ولم يعد يسندني في هذا الفراغ العظيم إلا أرفف الذاكرة ألود بها لإحياء موات يسير قريباً إلى فراشي، وإن كنت أسحب جبل ما ارتسم عليها سمعت ضجيج أصوات تصلني من الوادي مختلطة بطلقات الرصاص ويكاد النساء والأطفال طيلة النهار»/ص (٥٩)

أما على سعيد (الزمكانية) فقد اشتمت الأحداث على هوامش مكانية واقعية منها: (أثينا/ بيروت/ سويسرا/ الدمام/ أم سالم/ الكويت) - «أطفأت الكويت مائتي بئر مشتعلة وانفثت جزء من غيوم البترول الرصاصية التي تحجب الشمس فوق الخليج، وسكنت بغداد خلف أسوار حصار السلطة وقرارات هيئة الأمم المتحدة»/ص (١٥٠). وضع عربي معزق يشير إلي نفسه بحرب الخليج ذات الطرفين (الكويت/ العراق) موضحاً أبعاد (البترول) كعامل من عوامل الصراع (القيمة الرصاصية) وكاشفاً عن توابع ما جرى بعد الحرب، متراخياً القاصم من خلال الآن والماضي، ويدورها، فإن هذه المكانية، لم تشكل سوى تلك الطرق المؤدية إلى (السجن) بمختلف دلالاته القريبة والبعيدة، المباشرة واللا مباشرة، كنتيجة لفكر حدائوي متنور، وأيضاً المؤدية إلى (مغارات النص) كطريق مونولوجي، داخلي، ذاتي، للشخصية الأساسية، ولدوران الشخصيات الأخرى، وذلك في مدار الزمكانية النصية: (وادي الهناجب/ القرى/ الجبل/ الرملية/ الشمالية). ومن نواشج هاتين الزمكانييتين تندفق زمكانية روحية تنسلل من اللغة لتبدع مخيلة القارئ عن طريق تقنية أُسْلِبَتْ أرواح النصوص فجعلتها فجوة إنزياحية للتوترات الحديثة والصورية ولفضاءات التعادم المركبة على حركية إدخال الفضاء الواقعي على المساحة المكتوبة، ثم إخراج الفضاء والمساحة من الخلف، بمعنى:

١. من (وراء النص): «مندمجاً في عالم النص كنت، فظننت لأول وهلة أن رجال الدورية هم بعض الموالى الذين ما زال جابر وابن عيدان ينتظران وصولهم للوادي، لكن ملاحم الضابط وليباس العسكري المميز وهو يترجل من السيارة أخرجك من التوهم وأعادك للواقع»/ص (٢٤١).

٢. من (وراء الوصف): «كان وجه زوجتي قمرًا يتدلى من لمبة صغيرة في سقف الزنزانة العالي، أتعلق به كل ليلة فأغفو على ابتسامته الوداعة»/ص (٣٣٢).

ولا ينتهي ذلك العبور من وراء (الوصف) (والسرد) بل يمتد إلى

طريق ثالثة:

٣. من وراء الملاحم وتداخل الأجناس الأدبية: (١) - الشعرية: «من لمقامرتي سوى حنينها، ومن لهزائمي سوى مرسامها»/ص (٢٣٢).

(٢) - الأسطورية: «جاءتني زوجة سهل الجبلي اليوم تتوسلني الفروج من الكراس لكنني لم أستطع فقد ذاب الحجاب وأجزاء من نص القصة حين قفزت إلى الماء مع حمدان فأصبحت في الحبر جملة مكسورة تسمع وترى لكنها لا تستطيع الحراك»/ص (١٧٤).

(٣) - الملحمية: «انكشفت صدور أهل القريتين لبعضهما وبدا النهار وقد تلغغ بغبار غضب الواقفين وتشرب رائحة دمانهم، وحينما علت أصوات النساء تحت المتحاربين على الصمود الانتصار التحمت الصفوف وأطلق حاملو البنادق بارودها ولمعت الخناجر والرماح الطويلة حتى سال الدم وسقط الجرحى واقتلت من الجانبين.. سبعة من الرملية وستة من العبادل»/ص (٦٥).

(٤) - القصصية، الكشائية - والفلكورية المغلوبة كثرات شعبي لحالات نفسية لها انكشافاتها على نص الواقع ونص النص: «دخلت زنزائتي وأغلقت بابها وكان القمر يلوح من الفتحة العالية مظلاً بغيوم ركامية وسالت دمة صغيرة، وكانت «وردة» تتسلل بهدوء من تحت الباب إلى الخارج، وصوت جعفر الهجري ينشد: وتنورت نارها من بعيد

بحزان

وهيأت منها الصلاة»/ص (٧٢).

(٥) - الخرافية. ممارسة الشبهة (زعفرانة) لبعض الطقوس والشعوذات والسحر بغية إخراج عزة من الكراس: «وبعد أن أكملت لها ملخص الحكاية ضحكك قاتلة. زوجك لم يستكمل عدته بعد يا بنتي. وقامت إلى الكراس وأحترقت بخورا وأضاعت ألواناً لمأجات الغرفة في أضواء تتخللها ظلمة وأصوات نحيب يصاحبها دقة زار فخرجت عزة من الكراس وهي تبسم»/ص (٧٨). وينضم إلى هذا النص الخرافي بعض ممارسات الكاتب المختلطة بالضمير الموجه للقارئ: «فاستعنت لحظتها بأيقونة خطها صائغ «نشد أروك» وأنشدت بصوت منكسر ما تحفظه منه «بحقك بهياش طماش بطاش أطنشين طيوش هيوش»/ص (٢٤٠).

إنكسار الصوت والشديد والجرار والذاكرة وهيئة النص والحاضر والطم، متواليات من الانكسارات تتشاكل أجزاءها في

بنية سردية عمودية متمزجة فنيقتها بعمودية الملح والظلال والبياض المكتوب الال مرئي: «وبعد الإعلان بمدة اتصل بك شخص في صوته جلبة صخرية وفي حديثه بلاغة تراثية قائلا أنا سهل الجبلي...» رد عليك: مثلي لا يزور ولا يزار. حملت حتى اخطل حلمي في المياه ومطالع النجوم ومنايات الأشجار (...). قلت له أرجو أن تسمح لنا برؤيتك لأننا أولنا نص عزة وملأنا بياضه المحبوب اجتهادنا فيه. أغلق الرجل الهاتف، وبقيت معلقاً بين الشك والتصديق (...). لم تعد تنتظر شيئاً ففكرت البدء في كتابة الرواية»/ ص(٢٤٢). كأنما الرواية كلها بده متلاطم بالبدء لجأ إلى لا تخومه من خلال تقنية متعالية استندت على رهاقة الحس والروح والحداثة والانعطاف إلى داخل اللغة من اللغة منتجة عملاً تركيبياً ينفجر من أعماق عناصره ويظل صاعداً إلى النص عبر النص ومخيلة النصوص المتجمعة فيه... وما بين (الأعماق) و(الصعود) تتحرك عناصر اختراقية حبلى برؤى نقدية متناصرة مع روح الكاتب ومعانيها المستخلصة. ومن هذه التقنية الملتقطة في الافتراق والتشعب والسيرورة، أستحضر بعض الأمثلة:

(١) - إدخال فكرة النقد ورؤيا الحداثة على العمل الروائي، إضافة إلى إضاءة عملية الكتابة والقراءة وكيفية اتبناه اللحظة الإبداعية مع الواقعية من خلال عين المؤلف المتعددة في زوايا التنبؤ: «من يخون النص؟ الكاتب أم الواقع؟»/ ص(١٧٠). وأيضاً، المشهد (١٨) من فصل (عقمة المصابيح «٤» «حينما نشر الراوي هذه الرواية تماورتها رماح قبيلة النقاد فكتب أحدهم عنها: رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة». وتؤيد آراء النقاد بالراوي إلى حذف الرواية وتقديم غلافها فقط، أو، إطفائها في «تكية» حمراء في شقته وإعلان اعتزال الكتابة نهائياً.

ربما ما أتى تحت عنوان (أوراق عزة) هو (محرق الرواية) الذي كلف فيه نسجها السردية، وجعلته (خافية نسبية) وسعته عبر الفصول الأخرى السابقة واللاحقة والمتعاضدة على تكوين المبني السردية كوحدة حكاية كبرى.

(٢) - الإيحاء بالنقيب عن تلك الكسرة والآثار المكتوبة بلغة يترجمها الراوي: «فجوات كثيرة تعيق إعادة التركيب ولكن الأوراق التي لم تنجم، وبقيت قابعة في أدرج طالب «الآثار» في الرياض، ما برحت تتضخم أهميتها أمام عينيك كلما اقتربت من أجزاء الكتابة المبعثرة ص(١٩٢)/ «استوى الأمام والوراء أمامي». و هنا لم تعد القضية للوصول إلى النص ولكنها أصبحت الوصول إلى النجاة بأي طريقة كانت. ولم يعد لي

سوى السباحة في قناة الماء إلى الأمام مضطراً...»/ ص(٢٠٠). (٣) - ما تضمنته الرواية تحت عنوان (ملحق من أوراق نوره) فك ملامسها طالب الآثار ونشرها في جريدة (...). ولقد أتى هذا الملحق بثلاثة نصوص، استخدم (الدعيني) تقنية متداخلة في (النص الأول) و(النص الثالث) وذلك من خلال تقسيمات الذائكة والمساعد واللغة والزمن المؤجل والتخييل المتدفق عبر الانقطاع الرقمي وفقرتي (حاشية الراوي): الأولى ص(٢١٤) التي ركزت على أحداث وخفايا «ابن عيدان» والتي ثبتناها مسبقاً. والحاشية الثانية ص(٢١٨) والتي ركزت على تطوير الملحمة والخيال والعلماني المنقضى كحاشية جاءت في النص الثالث لكنها مرتبطة بنواقص النص الثاني وفراغاته المحتملة المتظاهرة نصاً حاضراً (كـ«رقم طيني») حمل أبعاده إلى النص الثالث لتدون الخلفية المناورة ملاحظات: «الكاتب/ المترجم»:

(وحيث أدخلت ابن عيدان إلى رحابه صرت... (٢)

بحثت عن سهل

فألقيت كلمات مبعثرة في نومه

يا عبيد. في قلبك امرأتان

وفي قلبي عشاق كثيرون

بارد هو القلب الذي يعشق امرأتين فقط

و ميت هو القلب الذي يعشق رجلاً ولحداً (٣)/ ص(٢١٦)

أقت حاشية الراوي لتكمّل الفراغ والنقاط والأثر ومخيلة اللحظة عن طريق إحالتها مرجعياً إلى النص المعروق في المتن، وذلك من خلال أرقام الحواشي كما في المقطع السابق: (٢) - «كلمات محبة في النص لم يستطع المترجم معرفتها»/ (٣) - وضع المترجم ملاحظة بأن هذه الكلمة لها معان عديدة منها: «وهجداً مسناً، ليست له خبرة سابقة مع النساء»/ ص(٢١٨).

ولا بد من قراءة تطارد الآثار والإشارات المحوة لتكتشف (لذة البياض) المتروكة في رواية (الغيمة الرصاصية) كهالات قابلة للاستنباط من خلال الأثر المتنوع: (المحمور/ المدون/ الكاشف/ والذي يقامد، في النهاية، مع الهيئيات المتحولة للنص كموشور يعزف تراثيات الخيلة مبهمة سردية مفتونة النص، متعامدة التفاضل الحديث، متشاكلة الضمانر الشخصية وزوايا التنبؤ.

الهامش

١- علي الدعيني/ الغيمة الرصاصية «أطراف من سيرة سهل الجبلي»/ ط١/ دار الكونز الأدبية/ ١٩٩٨.

بين الخيبة والأمل.. من الواقع إلى اللغة

خالد بلقاسم*

١ - الاستشكال وحدوده

إن قراءة الشعر في ضوء موضوع معين مهددة بالتعميم وينسيان الشعر في آن، ما لم تتحصن هذه القراءة بأسئلة منهجية تمكنها من تسويغ موقعها وتجنب الاستسهال الذي يتمنّع عليه الشعر. واختيار موضع خيبة الأمل منطلقاً لمقاربة الشعر المغربي المعاصر لا يبدو اختياراً مأسون العواقب. لذلك يتمين تمحيصه من الاستسهال الذي يرسيه التعميم ويحميه التداول الحدسي، وهو ما لا يستقيم إلا ببناء الموضوع إشكالياً. بهذا البناء تنكشف المداخل القرائية وحدودها في آن. ولا يتسنى هذا الاستشكال إلا بما يلي:

١ - ٢ ليس موضوع خيبة الأمل في الشعر المغربي المعاصر إلا فرضية توجب استدلالاً لإثبات صلاحيتها أو محدوديتها بالنظر إلى فرضيات أخرى. وبناء هذه الفرضية يستتبع الوعي بفروق قراءتها في الشعر، لأن اشتغال الخيبة فيه لا يتم بالآلية ذاتها في خطابات أخرى.

٢ - ٢ لعل أول ما يستدعي الإضاءة في هذه الفرضية هو علاقة الخارج، أي ما يعرف بالواقع، بالداخل، أي عناصر البناء النصي، لنلنا يتحول الواقع بديلاً عن النص. فالتسليم بالآلام الواقع وخببائه وانكساراته ومفارقاته لا يقوم دليلاً على استعجال رصد ذلك في الشعر المغربي المعاصر. معلوم أن التوصيفات لن

صراع الشعر مع الخيبة والأمل، بالمتعينين اللذين صغناهما، انطلاقاً من قراءة أفقية لا تقتصر على القصيدة الواحدة وإنما تنفتح على ديوان بكامله وتعمل على رصد الوشائج الصامتة بين مختلف القصائد، ذلك أن القراءة العمودية المقتصرة على القصيدة الواحدة لا تسمح برصد آليات هذا الصراع، وهكذا سنصاحب بعض هذه الآليات اعتماداً على «نهر بين جنازتين» لإحمد بنيس، و«بعكس الماء» لإحمد بنطلحة، فهما يسمحان باختبار الفرضية التي انطلقنا منها.

* ناقد من المغرب

تسعيناً، أيما كانت نجاعتها، في رسم الجذب الروحي المستشري والرعب الوجودي الكاسح والانتقال السريالي في منظومة القيم في الحياة الحديثة، ولا سيما في المجتمعات التي يضاف رسم التخلف لتحديد موجهات هذه الحياة بها. غير أن هذه الوضعية التي تنهض على الخيبة والإنكسار والخسران لا تسوّغ اعتماد هذه الدلالات مدخلاً لقراءة الشعر دون حذر منهجي، لأن علاقة الشعر بالواقع تحتفظ بتمييزها المتمنع عن مفهوم الانعكاس المبتذل، أو مفهوم السببية أو غيرهما من المفاهيم التي تُماهي بين الشعر وغيره من الخطابات. ومن ثم فإن اختبار فرضية خيبة الأمل في الشعر المغربي المعاصر تلزم بالتمسك على اختلاف الشعر عن الخطابات الأخرى في العلاقة التي تصله بالواقع مع الاستدلال على هذا الاختلاف، انطلاقاً من وضعية اللغة في الشعر.

١ - ٣ هل يتسنى للنقد أن يقارب الخيبة بوصفها بنية في الشعر المغربي المعاصر؟ بهذا السؤال نولد فرضية ثانية عن الفرضية الأولى هي فرضية بنية الخيبة. إن الحديث عن بنية الخيبة أو غيرها من البنيات يضرر الإقرار، على نحو مسبق، بتجانس في متن الشعر المغربي المعاصر، لأنه بدون هذا التجانس لا يمكن أن نرصد الاختلافات التي تشغل داخله، بناء على ما يستوجبه مفهوم البنية. والحال أن الاستدلال النظري على هذا التجانس لم يتأسس بعد، ثم إن الحديث عن البنيات يعدّ مرحلة متقدمة في القراءة تقترب بالنصنيف، الذي لم نبلغ بعد عتبه في نقد الشعر المغربي المعاصر. ففي غياب الدراسات النصية لتجربة الشاعر الواحد يصعب الانتقال إلى الحديث عن بنيات في الشعر المغربي المعاصر. فآلَم دراسة هذا الشعر يتبدى، في وضعية نقده البينة من محدودية الكتب التي انشغل به، ولما كان هذا حال نقد الشعر المغربي المعاصر، فإن المتابعة الصحفية تكفلت بتعويضه بما يتجاوز مكنها. ذلك أن المتابعة الصحفية تقوم على إيقاع لا ينسجم مع ما تتطلبه قراءة الشعر من مصاحبة طويلة ومتأنية.

١ - ٤ يقتضي اختبار الفرضية، التي تحتمل خيبة مُبنيّة في الشعر المغربي المعاصر، بناء متن يسوغها. وما يعترض هذا البناء هو موجهاته. ذلك ما نصوغه في

الأسئلة الآتية: هل نلزم المتن بدلالة مغلقة، ووفق ذلك نحقق تجانسا بين قصائد المتن تسوّغ الحديث عن بنية لها قوانينها، أم نروم في البناء رصد مواضيع يتقاطع فيها المتن وتشغل فيها دلالة الخيبة على نحو ما؟ ألا يهدد ذلك باختزال الشعر في موضوعه؟ ما هو الامكان الذي تسمح به القصائد للحديث عن بنية للخيبة تقوم على عناصر نصية كالصور والتداخل النصي والإيقاع؟ ١ - ٥ لا يتحدد الفعل الكتابي بموضوعه، بل إن موجه هذا الفعل يتسامى عن الموضوع. وقد تأمل النقد، المستند إلى الخلفية الفلسفية، الحاجة إلى الكتابة لا انطلاقاً من موضوع محدد وإنما انطلاقاً من مخاطر هذا الفعل ذاته^(١). إن التمييز بين الفعل الكتابي وموضوع الكتابة يجنبنا الاستسهال المشار إليه سابقاً ويسمح برصد الخيبة في الشعر المغربي المعاصر وفق المستويات الآتية:

أ - مقارنة الخيبة بوصفها موضوعاً مقترناً بانكسارات الواقع وخساراته. إنه المستوى البسيط للمقاربة. وهو مهدد بنسيان الشعر والتماهي في قراءة الواقع.

ب - مقارنة الخيبة بوصفها حالة لغة تنكرت لنسبها الشعري، على نحو يسحب عن النص الذي ينته هذه اللغة صفة الشعرية. الخيبة، بهذا المعنى، إخفاق كينونة يسمح نقدياً بمراقبة الانتساب إلى الشعر. إنها خسران يضيع فيه الشعر، لأنها إخفاق في بلوغ عتبه. وهي بذلك إخفاق لا شعري. أما الإخفاق الباني والمؤسس فهو الذي يتم في الشعر وبه. وقد خيّر الشعراء والعارفون في صراعهم مع اللغة. بالتمييز بين الإخفاقيين يتسنى تنسيب الحديث عن الخسارات في الشعر. وهو ما نضيفه بالانتقال إلى المستوى الثالث من مقارنة الخيبة.

ج - مقارنة الخيبة بوصفها إخفاقاً متجدداً في الشعر وبه. المقصود، هنا، خيبة اللغة في بلوغ الأفاقي التي تلامسها الذات الكاتبة. الخيبة، بهذا المعنى، مقاومة لبلوغ الأفاقي وهو ما يلزم اللغة بالتجدد، لأنها تتحول إلى تجربة في ذاتها وتكف عن أن تكون أداة لمآرب أخرى. هكذا تغدو الخيبة بما هي مقاومة نقيض دلالتها المبتذلة. إنها الإخفاق بوصفه الأمل الذي تفتحه اللغة وهي تتوجه نحو المجهول واللانهائي.

المطوّقَينَ للنهر، انطلاقاً من الإنصات للبناء الاستعاري في هذه العنجة. لن يطول انتظار القارئ في سعيه لاستجلاء استعارة النهر التي تأسس عليها العنوان وتكفلت قصائد الديوان ببناء تشعبها. ففي القصيدة الخامسة من هذا العمل الشعري الموسومة لغة، نُلغِي عبارة العنوان وقد تحولت إلى بيت شعري مع تعويض بلفظ الضاد الدال على اللغة العربية. وهو تعويض يقوم على الانتقال من التلميح إلى التصريح دون أن يتخلّى هذا التصريح عن رهان الإخفاء. نقرأ في هذه القصيدة:

أنت أيّها اللغة

بلي يد كذبته

عبرا

أصغي لبرد الضاد بين جنازتين

ومن هنا

أعطي لأهلك كل هذا الموت

كيف أعود منك

وليس لي غير الهباء

يقط بلّب وشوشات الصمت

في حلفي

وفي ألم يقلبه الخراب (٣)

تُصغفُ، قصيدة لغة، التي ينتمي إليها هذا المقطع، في علاقتها بقصائد الديوان في تحديد ما اعتبرناه مستوى أولا في مقاربة الخيبة، أي المستوى البسيط الذي يقارب الخيبة بوصفها موضوعا. الموضوع في «نهر بين جنازتين» هو وضعية اللغة العربية. فعلى رصد هذه الوضعية

يقوم الديوان بكامله. ولكنه رصد يحتفظ بفرقه عن المقاربة اللسانية أو السياسية للموضوع. إنها المقاربة الشعرية التي تقوم على إظهار الموضوع بإخفائه. لذلك كانت استعارة الجو الجنازتي إقامة تأبين شعري لغة عربية موجهة لهذا الإظهار بالإخفاء. فقرة نبذ لغة (٤)، ومقبرة تشن (٥)، ونحبيب يحلو (٦)، وسكرات تنشأ (٧)، وبياض كفن يغطي وجه اللغة (٨). ذلك قبرس من الحقل الدلالي الذي يؤث مشهد احتضار اللغة العربية في الديوان. وثمة، إلى جانب ذلك، ذات تصاحب هذا المشهد، بألم وخبية أمل وهي تقدمه بضمير المتكلم.

وسنزاوج في تأمل الخيبة في الشعر المغربي المعاصر بين المستوى الأول والمستوى الثالث، انطلاقاً من وثيقة بينهما تسمح بعض الأعمال في الشعر المغربي المعاصر برصدها، مسترشدين في ذلك بتصور بلانشو لعلاقة الكلمات بالأشياء في ما يسميه بالعمل الأدبي. وذلك بعد تحويل جزئي يحصر هذا التصور ليفدو أداة إجرائية. يرى بلانشو أن للكلمات في العمل الأدبي «قدرة على إخفاء الأشياء وإظهارها بوصفها مختلفة. إنه الظهور الذي ليس إلا اختفاء والحضور الذي يفوق غيابها عبر فعل التآكل والإتلاف بوصفه الفعل الذي يمثل روح

الكلمات وحياتها» (٢). ومع أن بلانشو يتناول

الكلمات في علاقتها بالأشياء بغية التخصيص على اختلاف وجود الكلمات في العمل الأدبي عن وجود الأشياء، فإن لنا أن نفيد من تصور التآكل والإتلاف لمقاربة علاقة الشعر بموضوعه، على نحو يجعلنا نتأمل هذه العلاقة بوصفها صراعا يقوم على الإظهار بالإخفاء. هكذا نستحضر صراع الشعر مع الخيبة، بالمعنيين

اللذين صغناهما لها في المستويين الأول والثالث السالفين. انطلاقاً من قراءة أفقية لا تقتصر على القصيدة الواحدة وإنما تنفتح على ديوان بكامله وتعمل على رصد الوشائج الصامته بين مختلف القصائد التي تؤسس هذا الديوان. ذلك أن القراءة العمودية المقتصرة على القصيدة الواحدة لا تسمح برصد آليات هذا الصراع. وهكذا سنصاحب بعض هذه الآليات

اعتمادا على «نهر بين جنازتين» لمحمد بنيس، و«عكس الماء» لمحمد بنطلحة لصلاحيّة هذين الديوانين. فهما يسمحان باختبار الفرضية التي انطلقنا منها. أما تعميم هذه الفرضية على أعمال شعراء آخرين فيقتضي مصاحبة هاتين لم يتهيا لنا زمنها في انجاز هذه الورقة.

٢ - «نهر بين جنازتين»، أو اللغة بين الدفق والموت،

«نهر بين جنازتين»، هكذا يسمي محمد بنيس عملا شعريا من أعماله. وهي تسمية تنهض على تعارض بين الماء والموت. للقراءة، إذن، أن تتوجه، وفق هذه العتبة الأولى صوب هذا التعارض للاقترب من حافتي الموت

يقول محمد بنيس:

لغة

لها وجه البياض / فل / إن / هذا / الموت / موت / أنا / نشيد / لغة /
لنا أولي / لعل جنازة / في / الحلق / تودعني / نوافها (٩)

وسيتحول هذا الصوت إلى لازمة في قصيدة سماء الموت. لازمة لا يتغير فيها إلا الفعل. ويتغيره بمد يسع اللغة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها. لنقرأ لازمة قصيدة «سماء الموت» بتتويجات الفعل فيها. في المقطع الأول يصوغ بنيس اللازمة على النحو الآتي: لي لغة تورثني سماء الموت (١٠). وفي الثاني يختفي فعل «تورثني» فتصبح اللازمة كالآتي: لي لغة تردّد سماء الموت (١١). وهي بذلك تتخلل من الماضي إلى الحاضر. قبل أن تستشرّف ما يهدّد اللغة في مستقبلها. إذ تختتم القصيدة باللازمة وقد أصبحت بالصوغ الآتي: لي لغة تطلّ على سماء الموت. (١٢)

فما يحكم قصائد الديوان في توجيهها إلى موضوعها هو تساؤل الأمل من حال اللغة العربية. لا ترصد القصائد التفاصيل، لأنها لا تتنكر للوظيفة الشعرية القائمة على تآكل الموضوع وتقديمه انطلاقاً من هذا التآكل.

من الخيبة بوصفها موضوعاً إلى الخيبة بما هي مقاومة من داخل اللغة، ننقل إلى ما سميناه بالمستوى الثالث في المقاربة. وفيه يتبدى رهان الديوان وتكشف المسافة التي يفترقها الشعر مع موضوع الخيبة. مسافة تقوم على صراع بينهما الموضوع في ديوان «نهر بين جنازتين» هو مازق اللغة العربية. كما أؤوضنا ذلك سابقاً. ومواجهة هذا المازق تتم شعرياً باللغة أيضاً، بل أن مهمة اللغة الشعرية هي صون حياة اللغة. ذلك ما يسمح به تأول الديوان.

لغة في مواجهة لغة. خيبة متولدة عن حال اللغة العربية وأمل متبني عن لغة الشعر. هو ذا مدار الديوان ورهانه. وهو ما يستدعي عودة لعنوان الديوان لإضاءة التعارض الذي يقوم عليه. أي التعارض بين الماء والموت. إن سريان هذا التعارض في قصائد المجموعة الشعرية بلا حدود. وهو يشتغل من داخل مفارقة كبرى. مفارقة احتضار لغة لها صورة نهر دافق بما يحفل به من حياة. نهر لا نهائي مهدد بالجفاف.

لبناء هذه المفارقة لجأ محمد بنيس إلى ما يسميه خورخي لويس بورخيس بالاستعارة الهرقليطية (١٣)، التي تقوم على حكمة هرقليط القائلة باستحالة الاستحمام في النهر مرتين. حكمة تحولت إلى استعارة حيوية في الألب، وكشفت صلاحيتها في تأمل الكتابة والذات، على نحو ما لاحظ بورخيس (١٤). وقد اعتمدها محمد بنيس لا في بناء قصيدة واحدة، وإنما في البناء العام للمجموعة الشعرية بكاملها. ومن ثم كان الاستناد إليها أس هذه المجموعة، فلم قدم بنيس لغة تموت باستعارة النهر لها؟ لعل ما سمحت به هذه الاستعارة هو تقديم الموضوع عبر استنبات مفارقة فيه. وهي مفارقة كشفت أن اللغة التي احتضرت تفدو في الكتابة نهراً لا نهائياً. إن ما يحتضر لا حدود لحياته. وبهذه المفارقة تبين التعارض بين خيبتين في هذا العمل الشعري. خيبة أمل مما أصاب اللغة العربية، وخبية الكتابة في بلوغ أقاصي لغة لها صورة نهر نبع ولا مصب. وما دام الاستدلال على الخيبة الأولى تكفلت به المنتخبات الشعرية السابقة، فإن لنا أن نستدل على الخيبة الثانية بما جاء في قصيدة «لك هذا الوهب»:

الكتابة أنفاس / كل مرة / في احتلالها / تمنع / امتدادك أيها النهر / أقوى من حركات / أصابعي (١٥)

ثمة إخفاق في مجاراة إيقاع اللغة أثناء الكتابة. فاللغة في الكتابة نهر أقوى مما تسعف الأصابع في تقييده. والاستعارة الهرقليطية هي ما كشف البون الشاسع بين خيبة الكتابة والخيبة الناجمة عن احتضار اللغة.

٢ - بعكس الماء أو الإتلاف الحكم للموضوع:

يتعرض الموضوع في ديوان بعكس الماء لمحمد بنطلحة لتآكل وإتلاف دقيقين إلى حد يتلاشى فيه هذا الموضوع، ويبدو، معه، العمل الشعري كأنه يحتمي بكلمات لا تحيل على غير نفسها. لكن المصاحبة الهادئة لهذا العمل تجعل القارئ يلامس ألماً سارياً واثراً انكسار خفي، دون أن يقوى على إعادة بناء مشهد الخيبة والانكسار. لأن الإتلاف كان مُحْكَمًا. مما جعل المعنى يشغل بالإخفاء في أعلى درجاته، وأمام هذا الإتلاف، الذي يتّمنع معه تحديد موضوع الخيبة على النحو الذي قمنا به في تأمل ديوان «نهر بين جنازتين»، يظل المسلك الممكن في صوغ

احتمال متماسك هو تجميع ما تبقى من الموضوع بعد تعرضه للإتلاف والتآكل. ليست القراءة إعادة ترميم لبياض الكتابة أي لما محته وأخفته أو بددته؟

ثمة إشارة دالة في مستهل هذا العمل الشعري تهب الزمن امتداداً لا نهائياً، وفي هذا الامتداد تومي إلى مكر يكتسح الماضي والحاضر والمستقبل. مكرٌ تسنده إلى ضمير الجمع الغائب. يقول محمد بنطلحة في مستهل القصيدة الأولى الموسومة «في ظلام الايقونة».

منذ الأزل/ وهم يبيتسون/ بشافاهنا(١٦)/ جدير بي إذن/ أن أعبر/ في ظلام الايقونة/ إلى نفسي/ أن أكون ضد نفسي/ وأن أعبر بلا قوارب/ الكتب/ هي الأخرى سوف أتركها ورائي/ عندي أصلها/ العدم(٢٠)

الدوامية خيشوم الكائن. لهذا البيت وشيجة قوية بالاستهلال السابق، فسمّة الدوامية الدور والدوار، سواء دلت على ما يصيب الرأس أو ما يعل بهاء البحر أو النهر. ولنا أن نتناول كلمة الخيشوم بوصفها مجازاً مرسل. ذكر فيه الشاعر الجزء وأراد به الكل، أي الوجه. واختيار هذه الكلمة دال، لأن من معاني الخشم في اللسان العربي الداء وفقدان الشم وثقانة الرائحة. وهذا الحقل الدلالي ينسجم مع الوجوه - الألقنة ومع زمن غدا فيه الإنسان بلا وجه، لأن وجهه أصبح دوامة(٢١).

الدور وجه الكائن. أئمة، إذن، باعث أقوى على الانكسار من العيش في زمن هي ذي سمّة الكينونة فيه. سمّة تهدد الإنسان بأن يكون ضد نفسه. فمن المرجح أن يكون هذا الانكسار احتمالا من بين احتمالات أخرى سوغت لمحمد بنطلحة صوغ بيت - أمنية، على النحو الآتي: ليتني أعمى. وهو البيت الذي حوله إلى عنوان عام لمجاميعه الشعرية. تحويل دال يحتاج الى قراءة مستقلة.

على الرغم من زعمنا سابقاً بأن تأمل الخيبة بوصفها موضوعاً يُعد أبسط مستويات المقاربة، فإن هذه البساطة تراجعت في ديوان بعكس الماء، نظراً لوضعية الموضوع فيه، القائمة على التآكل المحكم، الذي يجعل رصد ما تبقى منه شاقاً. ومن ثم فالانتقال الى المستوى الثالث من المقاربة يُضاعف هذه المشقة.

كيف تنصدي اللغة الشعرية في ديوان بعكس الماء لهذا الانكسار؟ ان الانكسار الذي ترصده قصائد هذا الديوان

بكتكتم تقابله مقاومة تنهض بها اللغة في صونها لشعريتها. فآلية إتلاف الموضوع تتحقق باللغة، وهو ما يتطلب منها إظهار الموضوع عبر إخفائه.

ويهذه الآلية تعيد اللغة بناء الموضوع على نحو يضمن انتسابها إلى الشعر. فقصاد بعكس الماء تنزل الى حقيقة الكائن بعق ولا تنسى نسبها الشعري، بل إنها حريصة على حمايته. وفي هذا الحرص تكمن المقاومة الشعرية. ويمكن أن نصاب هذه المقاومة انطلاقاً مما يميز اللغة الشعرية في هذا الديوان، وهو ما نصت إليه بناء على العناصر الآتية:

أ - تجاوب اللغة في الديوان مع أمنية العمى. وانخراطها في العمى تصريحاً وانجازاً، أي أن محمد بنطلحة يصرح بذلك وينجزه في البناء النصي أيضاً. فالتصريح بين في القول التالي:

اللغة/ حينما عبيت عن كل شيء/ تطوع/ الصمت/ وصار عكازها/ من كثرة الصمت/ الورق/ حتى هو/ بأنفه الأظفر/ وظهره العتقر/ لم يطمئن إلى منظر الزرافات/ ومن يجرين في دمنه/ بدون أعناق/ عندئذ غطى عينيه/ غطاهما بأصابعه/ كان سكران/ ومن بين ما فكر فيه/ ذاكرة أقصر/ للزرافات(٢٢)

تواطؤ اللغة مع الورق في الصمت يتجاوز التصريح إلى الإنجاز، على نحو ما يبدو في التكتّم الشديد، وفي انغلات المعنى. ثمة اقتصاد كبير في البناء، وكأن الإتلاف يمتد إلى اللغة أيضاً ولا يقتصر على الموضوع فحسب. عندما يتوجه الإتلاف إلى اللغة يتحول إلى اقتصاد بين. فينشأ الصمت ويكتسح القصاد بتجليات عديدة. فالإنصات الى الصمت في قصاد بعكس الماء يكشف أنه يشتغل بالآيتين متعارضتين، يشتغل بوصفه تآكلاً والقشاماً في آن. التآكل مجسّد في التخلي عن الحشو والميل إلى تكثيف باذخ يتحصّل عن تصفية خاصة للغة لتقول المدى بكلمات أقل. «ثمة حيث كل قطرة محيطه» كما يقول بنطلحة(٢٣)

أما الائتلاف فينبى في الوصل بين أجزاء القصائد عبر انتقالات فجائية لا تسمح بملامسة الوشائج بينها. وذلك كان الصمت أداة بناء مركزية. فهو جبهة ترتق بطريقة خاصة، يقول بنطلحة:

يا صمت/ يا جبيرة من شقائق النعمان(٢٤)

ب - مقاومة القصائد في ديوان يعكس الماء للرتابة بما يفتح الأمل الشعري واسعاً. فإذا كان هذا الديوان قد قَدِمَ كينونة الإنسان انطلاقاً من ضياع الوجه، فإنه حرص على صون كينونة الشعر التي تتحدد في مقاومة الرتابة والنمطية، على نحو يشد الشعر، دوماً، إلى المستقبل. الشعر هو هذا الإمكان المتعمق عن التكرار والنمطية والاجترار. وسنقتصر في التمثيل لمقاومة الرتابة في العمل الشعري لمحمد بنطلحة على خصيصه لافتة في البناء. تتعلق بإدماج أبيات مكتوبة بخط بارز في ثنايا القصائد. وهو إدماج يبدو، للوهلة الأولى، كما لو أنه تقطيع خاص لهذه القصائد. غير أن هذا الاحتمال يتراجع فيما بعد. فعندما يقتصر هذا العنصر المدمج بخط بارز على بيت واحد، يبدو كأنه عنوان لما يفصله عن العنصر المدمج اللاحق، وعندما يتسع هذا العنصر لأكثر من بيت يتراجع احتمال وظيفة العنونة، بل أحياناً يبدو هذا العنصر المدمج كما لو أنه منفصل عما تقدمه وعما تلاه. وبهذا البناء تكسر القصائد البناء المقطعي الذي أصبح ترتيباً في بعض الأشعار، وتتراجع سلطة المقطع التي تضمها الرتابة، ليتأكد أن الشعر يحقق بالمقطع ويدونه. إن قصائد «بعكس الماء» تقاوم هذه السلطة وتقدم بدائل تفتح الشعر على الآتي. وإذا توغلنا في التأويل يتسنى لنا أن نجازف بالقول إن بعض القصائد تسمح بقراءة هذه العناصر المدمجة بوصفها قصيدة تشغل داخل القصيدة، وإن كان هذا الاحتمال لا يستقيم في كل قصائد الديوان. لنقرأ هذه العناصر البارزة بخطها، بعد تجميعها، انطلاقاً من قصيدة «في ظلام الأيقونة».

منذ الأزل/ وهم يبتسمون/ يشقاننا/ ريشهم أقوى دليل/
هكذا وصل الرنين/ من برهة فحسب/ هل أنا ثمل/ أم أنا
أكتب/ من هناك/ كن/ هلك جناحي/ وأنت ترى(٢٥)
والقطع الظاهر بين الأبيات لا يلغي احتمال الجمع الذي قمنا به، لأن هذا القطع ينسجم مع البناء بالصمت على نحو ما ألمحنا إليه سابقاً.

ج - بهاء الغموض. (بعكس الماء) عملٌ شعري متممٌ على غير القراءة الشعرية. فهو يقاوم القراءة المتسارعة.

وعبر هذه المقاومة يحمي عمق الدلالة ونقصها. وتلك واجهة أخرى لحماية الشعر من خيبة تهدد كينونته. وهي الخيبة التي صنفناها سابقاً في المستوى الثاني من المقاربة. الغموض افتتاحان بالباطن وبالأسرار ووفاء للعمق ومقاومة ضد الابتذال لرفع الحجب التي يراكها اليومي ولرؤية ما لا يرى على حد تعبير عبدالقاهر الجرجاني. ومن ثم فإن قراءة ديوان (بعكس الماء) مخدرة للمعاودة المستمرة، لأن الانتهاء من الديوان يشعر دوماً أن ثمة بدايةً أخرى.

إن اختبار فرضية هذه الدراسة، انطلاقاً من علمين شعريين، يظل محدوداً، غير أنه يسمح بما يلي:

- تنسب الحديث عن الخيبة في الشعر المغربي المعاصر حرصاً على تجنب التعميم.
- عدُّ الفعل الكتابي مقاومةً بالغة وفيها
- الوعي بأشكال المقاومة الشعرية انطلاقاً من قراءة تتحلى بالأدب التي يلزم بها المقروء.

الهوامش

- ١ - Maurice Blanchot L'espace littéraire. Gallimard. 1965. P56 et 57
- ٢ - المرجع السابق ص ٤٥
- ٣ - محمد بنطل، «نهر بين جنازتين»، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٢.
- ٤ - المرجع السابق، ص ٣٠
- ٥ - المرجع السابق ص ٢١
- ٦ - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
- ٧ - المرجع السابق ص ٦٦.
- ٨ - المرجع السابق ص ٣٥.
- ٩ - المرجع السابق، الصفحة ذاتها
- ١٠ - المرجع السابق، ص ١٢٥.
- ١١ - المرجع السابق ص ١٢٦.
- ١٢ - المرجع السابق ص ١٢٧
- ١٣ - Michel Lafon. Borges ou la recréature. Seuil. 1990. P68.
- ١٤ - المرجع السابق ص ٨٧
- ١٥ - «نهر بين جنازتين»، م. ص ٩٢
- ١٦ - محمد بنطلحة، «بعكس الماء، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٦٧
- ١٧ - المرجع السابق ص ٨
- ١٨ - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
- ١٩ - المرجع السابق ص ٩
- ٢٠ - المرجع السابق، ص ١٢
- ٢١ - لا يحتفظ الديوان بوترية واحدة في رسم هذا الوجه، لأن تعارض المتكلم في النص مع الجمع الغائب يتراجع في قصيدة أنسى واشرب
- ٢٢ - المرجع السابق، ص ٧٤ و ٧٥
- ٢٣ - المرجع السابق ص ٢٢
- ٢٤ - المرجع السابق ص ٤٢
- ٢٥ - تم تجميع هذه الأبيات من قصيدة (في ظلام الأيقونة)، المرجع السابق، من ص ١١ إلى ص ١٦.

درس اللغة والتقليد الانثروبولوجي

محمد حافظ دياب *

امتلكت دراسة اللغة دوماً موروثاً متصل الحلقات، بدأ كتقنية تعليمية في الهند مع أقدم نحوي عرفه القاريين المدون وهو بانيني Panini واستمر في بلاد ما بين النهرين ومدرسة الاسكندرية واليونان القديمة. وتطور في العصر الوسيط ومع ازدهار الحضارة الاسلامية والنهضة الأوروبية. انتهاء الى الاتجاهات العلمية الحديثة في القرنين الأخيرين.

ونظراً لأهمية هذا الدرس وتعدد قضاياها، فإن مقارنته لم تقتصر على اللغويين، بل شملت محاولات قدمها الفلاسفة والمنطقة والنقاد ورجال الدين والعاملون بمختلف التخصصات العلمية، ممن أثاروا تساؤلات تتعلق بطبيعة اللغة ومكوناتها ونشونها وتعدد وظائفها وعلاقتها بالفكر والانسان والمجتمع.

ضمن هذه التخصصات، برز التقليد الانثروبولوجي الذي تصدى بمنحى ميداني لدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة، وساهم في امكانات لم تقف عند حدود الأغراض النظرية وحسب، بل تعداها الى محاولات إحراز فهم أعمق للمشكلات الثقافية- اللغوية- الاثنية، وبخاصة في مجالات محو الامية، والتخطيط اللغوي والسياسة اللغوية، وبناء أبجديات حديثة، والازدواج والتعدد اللغوي، ومهارات الاتصال، والاثراء المتبادل بين اللغات والترجمة، واللهجات واستخداماتها الشفهية والمكتوبة، وارتباط اللغات القومية بثقافتها، وأثار الوعي والولاء اللغويين على مجالات ثقافية بعينها.

إن التقاء المدرسين
اللغوي والانثروبولوجي
قد أثمر بعضاً من
النتائج الايجابية،
يقف على رأسها
الإخراج على
النمط السائد في
الدرس اللغوي،
الذي كان يعلي من
شأن الدراسات
النصية غير
المباشرة، وذلك
باحترافه بالبحث
الميداني المباشر.

* باحث وأكاديمي من مصر

عبر التقليد الأنثروبولوجي، سواء على المستوى الوصفي
الأنثوجرافي، أو المستوى الأنثولوجي المقارن.

وعلى ما يوضح فرانز بوس F. Bos فإن معرفة
الأنثولوجيا لا يمكن أن تتم بغير معرفة علمية باللغة،
وفهم اللغة لا يستطاع تحقيقه بمعزل عن الأنثولوجيا،
اعتباراً من أن المفاهيم الأساسية التي توضحها دراسة
اللغات الانسانية لا تتمايز في النوع عن الظواهر
الأنثولوجية. وأكثر من ذلك، فإن الخصائص المرتبطة
باللغات تنعكس بوضوح أجلى في آراء وتقاليده شعوب
العالم» (٣).

وقد ساهم التعاون المشترك بين علم اللغة
والأنثروبولوجيا في تحقيق مزيد من فهم القضايا
اللغوية والثقافية. والأمراً هنا يتعلق باستيضاح العلاقة
بين اللغة الانسانية ووسائل الاتصال الموجودة لدى
الكائنات الأخرى، مما أثر في توليفة طبيعة هذه العلاقة
وجوانبها، ودحض تصورات شائعة عنها، من قبيل
التقابل التقليدي بينهما على أنه تعارض بين ظواهر
ثقافية وأخرى طبيعية، أو ما رآه السلوكيون من تكريس
الفارق بينهما في الدرجة لا في النوع، أو ما قدمه بعض
اللغويين من مناهضة دراسة هذه الوسائل بالاستناد إلى
الاطار الذي تدرس فيه اللغة الانسانية، والتي تأسست
على انعدام الاستمرار بالمعنى التطوري بينهما، وهي
استيضاحات يمكن أن تتيح فرصة أكبر لتعميق النظرية
العامة للغة.

وساهم هذا التعاون كذلك في توجيه الاهتمام للتراث
اللغوي الخاص بالمجتمعات «البدائية»، ورفض التمييز
بينها وبين اللغات الأخرى، حيث كافة اللغات الانسانية
تعكس واقعاً اجتماعياً وحضارياً يكون خصائصها
ومختلف جوانبها المتعددة.

وثمة فوائد أخرى مشتركة، ساعدت على تطوير مشكلات
تعيين موقع اللغة في التطور الحضاري، والتناذر اللغوي
Lingual Penetration بين الثقافات والمجتمعات، والارتقاء
بأساليب البحث اللغوي الميداني، من حيث معايير اختيار
العينة، والاعتماد على الرواة اللغويين، وزيادة فهم
ومعرفة طبيعة اللغة المدروسة من خلال إطارها الثقافي،
وكلها أمور يراها اللغوي الفرنسي اميل بنفخنيس
E. Benveniste لم تقتصر على مجرد رد الأنثروبولوجيا

يزيد من أهمية هذا التقليد واهنا شواهد حالة في تجليات
العولمة، تؤثر في تشظي اللغة وتناقض مدلولاتها، إن
على مستوى المفاهيم أو التصورات.

ولعل من أهم شواهد هذا التشظي، تحول عالم القول إلى
حملات متباينة، تمتلك المفاهيم والتصورات عبر
التباسها ومدلولها المراوغ، وهو ما تؤثر له كافة
المفاهيم المتصلة بالعولمة (آلية السوق، إعادة الهيكلة،
الشراكة، حقوق الإنسان، نهاية التاريخ، صراع
الحضارات، حرية الأديان، حق الأقليات، تداول
المعلومات..).

ذلك أن «ثقافة» النظام العالمي الجديد، تتبدع لغة
خاصة بها، تتظاهر بالعلمية وبالقدر على فتح آفاق
نحو التقدم والرفاهية، فيما هي في الحقيقة تمتلك
مراوغتها الدلالية. ويتم هذا التشظي في اطار ما يشير
اليه الأنثروبولوجي الفرنسي بيير بورديو P. Bourdieu
بتوسيع نطاق «السوق اللغوي الكوني»، بما يشمل من
احتكارات وعلاقات قوى وأشكال من السيطرة لها منطلق
نوعي، يسعى نحو تشميل التصورات التي تبني الوعي
بالآخر، بل وبالعالم ومعرفته، بما يعتنه ذلك من إغفال
للخصوصيات الثقافية- اللغوية (١).

من هنا يتحدد مسعى هذه المساهمة، في البحث عما
يسمح بمقاربة التقليد الأنثروبولوجي في درس اللغة، إن
من حيث مسار الاهتمام به، أو التعرف على مباحثه
المشتركة، واتجاهاته النظرية.. وكلها حيثيات تشكل قلق
وطموح هذه المساهمة، والصعيد الذي تطمح إلى الوقوف
فيه.

إضاءة

يعين الأنثروبولوجي الأمريكي إدوارد سابير E. Sapir
أهمية هذا التقليد في توليد دعائم علم اللغة وتوسيع
آفاقه، انطلاقاً من: «ضرورة أن يهتم هذا العلم، شاء أم
أبى، بالمشكلات المتعددة للأنثروبولوجيا كعلم يمتد في
مجال اللغة.. فمن الصعب على اللغوي الحديث أن يقتصر
على موضوع دراسته التقليدي، ولا يمكنه، إلا إذا كان
خالياً من الخيال، أن يفوته الاهتمام بالمجالات
المشتركة بين هذين العلمين» (٢).
وفي هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أن درس اللغة قد تطور

بمفاهيم جديدة، بل استهدفت أساساً صياغة جديدة للفكر الإنساني، فيما يمكن أن يطلق عليه (الأنثروبولوجيا الكبرى) أو علم الإنسان العام (Anthropologie générale) (٤) والارتباط بين علم اللغة والأنثروبولوجيا يتخذ أشكالاً متنوعة، وبخاصة في المدارس البريطانية والأمريكية والفرنسية.

ففي بريطانيا، كان اهتمام أنثروبولوجيها باللغة واضحاً، كمحاولة لمزيد من فهم ثقافات مستعمراتها، وهو ما توضحه كتابات سيرادوارد تايلور Sir E. Tylor في القرن التاسع عشر، مروراً بهرونسلاف مالينوفسكي Sir E. Leach حتى سهرادوموند ليتش B. Malinowski وفي الولايات المتحدة، التقى اللغمان في المدرسة التي جمعتهم أول الأمر في تخصص واحد، حين وجد الأنثروبولوجيون الذين كانوا يدرسون بعضاً من قبائل

الهنود الحمر أنفسهم مضطرين إلى تعلم ووصف لغات هذه القبائل، والتي لم يكف نموذج عائلة اللغات الهندية- الأوروبية لتفسيرها، فضلاً عن كونها لغات لا تمتلك أي تراث مكتوب، وبالتالي راحوا يلجأون في دراستها إلى وسائل وأدوات التحليل الأنثروجرافي، وهو ما يتضح في عمل بواس المشهور (مختصر اللغات الهندية الأمريكية) Handbook of American- Indian Languages الذي نشره في الفترة ما بين عامي ١٩١١-

١٩٢٢، وتضمن تعريفاً بأكثر من ألف لغة منها، تضمها (٥٥) عائلة لغوية.

وقد ركز العمل على دراسة الجوانب اللغوية والثقافية لعدد من هذه القبائل، وخلص إلى تأكيد تكامل هذه الجوانب. وأضحى من التقاليد السائدة لهذه المدرسة أن تربط بين الباحثين اللغوي والأنثروبولوجي، وهو ما يتضح في أعمال تلامذة بواس، وأشهرهم سابير الذي يعدّه البعض واضع الأسس الأنثروبولوجية لدراسة اللغة. وفي فرنسا، تعد محاولات كلود ليفي ستروس Strauss - C. Lévi الأداة من منهج التحليل الفونولوجي في دراسة الأسطورة ونظم القرابة والأسماء والتوتمية والطعام والاتصال، من أبرز الجهود في هذا المجال. وفي تراثنا العربي، مثلت دراسة اللغة في علاقتها بالثقافة، أقدم المحاولات وأكثرها تطوراً وتنوعاً واشدها

اجتذاباً للاهتمام، خاصة مع اتساع الفتوحات الإسلامية، واختلاط العرب بغيرهم، وسريان اللحن إلى ألسنة العامة، وهو ما يفسر تعرض بعض العلماء العرب لدراسة جوانب من هذه العلاقة، رغم قيامها على تفاصيل تعميمية، لم ترق إلى شمول النظرية المستقرة. وتوزعها بين الملاحظة العجلى والمتأنية، وتفاوت أخذها بالمضايير الفنية والدينية والأثنية. ومع ذلك ورغمهم، نواجه في الآراء المبثوثة بالدونات المبكرة، سمات مواقف نظرية، تبلورت حول مفهوم اللغة وخصائصها ونشوتها وعلاقتها بالمقام وأثر المتغير الديني والإيكولوجي عليها، وهو ما نلاحظه في أعمال ابن جني حول علاقة الإنسان باللغة عبر الحاجة (٥) وعلاقة الإسلام بلسان العرب عند ابن تيمية وابن فارس، وبحتمية حضور العامل اللغوي في استقامة تمايز

الناس عند حازم القرطاجني (٦)، والحاجة إلى بيان اللسان عند الجاحظ (٧)، وفضيلة اللغة في نوع الإنسان لدى الأدي (٨)، وتبعية الاعتبارات اللغوية لأحوال المغلوقين عند عبدالقاهر الجرجاني (٩)، وتعيين الوظيفة التي تؤديها الكلاميات عند الفارابي (١٠)، وصحة الملكية اللسانية وفسادها عند ابن خلدون، والاهتمام بجمع مفردات الحياة البدوية في مصنفات معجمة لدى الشيباني وأبي عبيدة والأصمعي والسجستاني وابن سيدة.

وحديثاً، فرغم مغالات الزعم بوجود أعمال عربية اخذت بالنظرة الأنثروبولوجية كأداة رئيسة في المعالجة والتحليل، فإن هذا لا ينفي ملاحظات صائبة نلحها لدى جرجي زيدان. جبر جنوب، انتاس الكرمل، زكي الارسوزي، ساطع الحصري، إبراهيم انيس، علي وافي، محمود السعرا، احمد ابوزيد، عبده الراجي، عبدالسلام المسدي، خير عثمان، محمد اركون، بسام بركة، احمد المتوكّل، وصالح بن عمر، وكلها تنطوي على استبيحارات تمثل انتباهاً وأعياء للبعد الثقافي في دراسة اللغة، وإن راوحت بين الأخذ بالأطر المعرفية والمنهجية الخيرية، وبين محاولات تأصيلها في الدرس اللغوي العربي.

عموماً، يمكن القول ان: «دارس اللغة الذي يكون في نفس

ان كل لغة هي بمثابة رؤية محددة للعالم، ومن ثم فإن كل جماعة لغوية تمتلك رؤيتها الثقافية المتميزة

الوقت متخصصا في الأنثروبولوجيا. لا يقصر اهتمامه على المشكلات اللغوية وحسب. بل إنه يهتم أساسا بالعلاقات العديدة، القائمة بين لغة شعب من الشعوب وجوانب ثقافته. وهكذا يمكن أن يدرس - على سبيل المثال - الكيفية التي ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة و وضعها الاجتماعي، والرموز اللغوية المستخدمة في الشعائر والاحتفالات الدينية، وكيف أن هذه الرموز تختلف عن الكلام اليومي العادي، وكيف يعكس تغير الحصيلة اللغوية في إحدى اللغات مجمل الثقافة المتغيرة للشعب الذي يتكلمها، وكذلك العمليات التي تنتقل بواسطتها اللغة من جيل إلى آخر، وكيف تساعد تلك العمليات على نقل المعتقدات والمثل العليا والتقاليد إلى الأجيال التالية. فالدارس الأنثروبولوجي للغة يحاول أن يفهم دورها في المجتمعات البشرية، والمهمة التي اضطلعت بها في رسم الصورة العامة للحضارات الانسانية» (١١)

مباحث مشتركة

وقد أثمر التعاون بين الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية عددا من المباحث الفرعية المشتركة الموزعة بين العلمين، بما قد يشي بالتداخل والازدواج، فمقابل الأنثروبولوجيا اللغوية، والآنثوجغرافيا الدلالية، والأنثولوجيا الفيلولوجية في الأنثروبولوجيا، يتواجد علم اللغة الأنثولوجي، وعلم الدلالة الأنثوجرافي، وفقه اللغة الأنثولوجي في علم اللغة، وهو ما لاحظته المباحث الأمريكي ديل هايمز D. Haymes حين نبه إلى أن الانساق المعرفية الكبرى التي تصدى لدراسة اللغة، أقيمت على مرحلة تتوزع فيها إلى مباحث فرعية متداخلة. (١٢)

ولعل محاولة لتفصيل هذه المباحث، يمكن أن تؤدي إلى خطوة أكثر تقدماً في استيضاحها:

الأنثروبولوجيا اللغوية : Linguistic Anthropology

وقدمها ديل هايمز، محددا مجالها باعتبارها: «دراسة اللغة في الإطار الأنثروبولوجي» (١٣). يقوم على إلغاء التعارض بين اللغة والمجتمع على نحو يؤدي إلى دراسة اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية ونمطاً سلوكياً في الوقت نفسه.

وتتجه عناية دارسي هذا المبحث إلى التخصص في لغات الجماعات المنعزلة نسبياً، أو بمعنى آخر يوجهون اهتمامهم إلى اللغات «البدائية»، واللهجات المحلية والإقليمية، والآداب الشعبية، حيث حظيت مناطق ثقافية منعزلة بدراسة ميدانية مستفيضة من قبل انطون توماس A. Thomas وقلهم فنت W. Wundt بالاساس، فتنبأت بذلك دراسة لغات محلية عديدة لم تكن معروفة قبلاً، لأنها لا تحصل بالعائلات اللغوية الكبرى المنتشرة في الجماعات التاريخية.

كذلك اهتم البعض من هؤلاء الدارسين باللغة، باعتبارها خاصية إنسانية، ووسيلة للاتصال بين افراد الجماعة الواحدة، مما حدا بهم إلى دراسة المهارات الحركية التي تفسح عنها بعض من أعضاء الجسد أثناء التلفظ، بمثل ما قدمه بول سبنسر P. Spencer حول التعبير الحركي في الحياة اليومية، اضافة إلى محاولات بيركلي بيبودي E. Peabody واريك هافلوك E. Havelock وهارولد شويب Schwid ووليام هويت W. White حول التعبير الحركي أثناء الكلام الشفاهي. وقد تخففت هذه المحاولات عن تنامي مجالين بحثيين: أولهما يسمى (أنثولوجيا الإشارة) Ethnogestique، وينطلق من أن مجموع تقنيات الإشارة التي تشارك في التعبير الحركي، إنما هي نتاج ثقافي في الأساس، كما أن تواصلها ينبغي ألا ينفصل عن أطواره الثقافي العام. (١٤) وثانيهما أطلق عليه صاحبه راي بيرد ويسل R. Birdwhistled (علم حركة الجسد) Kinesics، ويقوم على دراسة استخدام حركات الجسد في عملية الاتصال، وتحليلها تحليلاً علمياً مستمداً من مبادئ علم اللغة البنيوي أطارا حدد داخله وحدات هذه الحركات، فقسماً إلى مستويات منظرية لمستويات اللغة، من وحدات صوتية وصرفية ونحوية وتراكيبية. فكما تتحدد أعضاء النطق في علم الأصوات باللسان والشفة والاسنان وسقف الحلق والحنجرة، وتوزعها على مناطق يصدر عنها الصوت، قسم بيردويسل الجسد إلى مناطق تصدر منها واليهما الحركة، كالوجه وبه العينان والانف، والكففين، والجذع، والعجز، ثم الساقين والقدمين، هذه الوحدات تتشكل منها تصاميم وإنشاءات أكثر تعقداً، وحيث مجمل هذه الوحدات يصوغ ضرباً من ألف باء حركات الجسد، ويسمى بيردويسل اصغر وحدة دلالية

باسم «كين» Kin أو «كينيم» Kineme، مقارنة بالفونيم Phoneme في علم الاصوات، باعتباره أصغر وحدة كلامية تساعد على تمييز نطق لفظة عن أخرى. ومن الكينيمات تتشكل «كينيمورفات» Kinemorphs، التي تقابل الجمل في اللغة، وهو ما يمثل لدى قبولها وإدراكها في حال التواصل معجماً لحركات الجسد (١٥)

بخلاف هذين المجالين البحثيين، اتسع الحديث عن المهارات الحركية لتتلفظ، حيث ذهب كل من مالمينوفسكي وليام طومسون W. Thomson إلى أن التعبيرات الإيقاعية ظهرت في الجماعات «البدائية» الأولى، كمحاولات لتقانية للتواصل الفكري والتعبير عن المشاعر وما يقتضيه تنظيم العمل الجماعي في مصافته مع هذه التعبيرات.

وفي موازاة الأنثروبولوجيا اللغوية، ظهر علم اللغة الأنثولوجي Ethnolinguistics، ويعني عموماً بدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة، ويشير هويجر H. Hoijer إلى الغموض الشديد لمصطلح هذا البحث، حيث يتصل عند سابير بدور الدراسات اللغوية المتعلقة بتاريخ الثقافات، ويعني عند فوجلين Voegelin بدراسة الارتباط بين السلوك الثقافي والكلمات في موقف معين، وعند جورج ميد G. Mead بدراسة اللغة كأداة من أدوات البحث في الأنثولوجيا، ولدى بينيامين وورف B. Ehorf بالتعرف على علاقة السلوك والتفكير باللغة (١٦)

ويعزى إلى الباحث الأمريكي أولستيد O. Oleson منذ عام ١٩٥٠ توضيح مجالات هذا العلم وإهتماماته، حين قصد به الإفادة من نتائج علم اللغة في الدراسات الأنثولوجية، ومن هذه الدراسات في علم اللغة، سواء من حيث المنهج، أو القضايا التي يحتاج بحثها إلى مادة من كلا العلمين، بغرض صوغ منهج متكامل للعلوم الاجتماعية (١٧) والفضل يرد إلى مالمينوفسكي، الذي تحدث منذ عام ١٩٢٠ عن الحاجة الملحة لما أسماه «النظرية اللغوية الأنثولوجية» Ethnolinguistic، للمساعدة في استيضاح

الألفاظ والعبارات المحلية.

وإجمالاً، يميل هذا البحث إلى دراسة اللغة في علاقاتها بكلية الحياة الثقافية والاجتماعية، وهو ما يعني إقترابه من فرضية النسبية الثقافية Cultural relativism التي صاغها بواس، ويلورها سابير وهورف، وتقوم على أن كل لغة

هي بمثابة رؤية محددة للعالم، ومن ثم فإن كل جماعة لغوية تمتلك رؤيتها الثقافية المتميزة.

فخلال عشرينيات القرن الماضي، اكتشف اللغويون الأمريكيون ثراء وتعقد لغات الهنود الأمريكيين، وركز الأنثروبولوجيون على أهمية اللغة في حياة مثل هذه الجماعات الانثنية Ethne groups، إذ حتى هذا التاريخ، كان الميل لديهم إلى إهمال لغات هذه الجماعات، والاقتصار على دراسة نظمها الاقتصادية والقريبة والإيكولوجية والضبطية، دون إشارة محددة إلى هذه اللغات، حتى جاء بواس الذي لاحظ الرابطة بين اللغة والثقافة، وهو ما يحدو القول بأن مؤلفه حول اللغات الهندية الأمريكية قد ساعد على تقريب المسافة بين الدرسين اللغوي والأنثولوجي، لتتوالى بعده أعمال سابير وهورف على نفس الخط.

وفي فرنسا، استطاع عدد من اللغويين المهتمين بدراسة الأسس الثقافية للغة، تنمية هذا البحث، وهو ما يبدو في أعمال برنارد بوتيه B. Potier عن اللغات الأسبانية ولغات الهنود الأمريكيين، وبيير الكسندر عن اللغات الأفريقية، ومارسيل كويو M. Coyoud عن اللغة اليابانية، كذلك قدم بعض من الأنثولوجيين محاولات في هذا الصدد. قامت على ملاحظة دور اللغة في الحياة الثقافية، لعل من أهمها دراسة جنيفيف كلام جريول G. Calém-Grisuole حول الدور المهم للسلوك اللغوي في ثقافة الأدب الشفاهي عند قبيلة الدوجون عام ١٩٦٥ (١٨)

الأنثوجرافيا الدلالية Semantic Ethnography

وحتى وقت قريب، شكلت الدراسة النظرية لموضوع الدلالة Semantic أو تعيين المعنى، أحد الأهتمامات التقليدية للفلسفة، حتى ظهر في الوقت الحاضر كاتجاه تطبيقي في علوم اللغة والمنطق والنفس والأنثروبولوجيا، ويقوم على التحليل الدلالي الوصفي أو الينوي لمفردات اللغة.

عبر هذا المجري- وفي محاولة لتأكيد الصلة بين اللغة وكثير من جوانب الثقافة، درج بعض اللغويين والأنثروبولوجيين على الاكتفاء باستيضاح العلاقة الخارجية بين هذه المفردات ومحتوى الثقافة السائدة، كما كانوا يحرصون على أن يبينوا أن مثل هذه المفردات

تعكس إلى حد كبير اهتمامات المجتمع والجوانب التي تركزت عليه، مثل التكنولوجيا، والنسق الأيكولوجي، والتنظيم الاجتماعي، والدين، والعلاقات القربانية. وقد تطورت هذه الفكرة عند التطبيق، إلى منهج في تحليل مفردات يقوم على نظرية الحقول الدلالية، التي تبلورت في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.

وحسب تعريف اللغوي الفرنسي مارتينييه A. Martinet، فالمقصود بالحقول الدلالية champ Semantique قطاع متكامل من المادة اللغوية التي لا يوجد ترابط بين غالبية مفرداتها مطلقاً للأشتقاق، كما لا يصل بينها أي تداع نفسي فردي اعتباطي طارئ، فإذا ما رصفناها كما ترصف حجارة فسيفساء متفاوتة، فإنها تغطي بالضبط حقلاً من الدلالات، محصوراً ضمن حدود معينة، تنظمه الخبرة الإنسانية، أما بطريقة تقليدية أو علمية» (١٩) وهو ما يوضح العموم والخصوص، والترادف والتقابل الدلالي بين المفردات، إضافة إلى تعدد المعنى، على النحو الذي يبين بدقة دلالة كل لفظة في إطار حقليها الدلالي. والمنطق الأساس هنا، أن معنى الكلمة لا يتحدد ببحثها مفردة، بل ينبغي أن تدرس عبر مجموعتها الدلالية.

ويقسم أولمان S. Ullmann هذه الحقول إلى ثلاثة: الأولى محسوسة متصلة، ومثالها نظام الألوان الذي يمتلك امتداداً متصلاً في اللغات يمكن تقسيمه بطرق مختلفة، والثانية محسوسة ذات عناصر منفصلة، ومثالها نظام العلاقات القربانية الذي يحوي عناصر تنفصل واقعياً في العالم غير اللغوي، وثالثها وإهمها الحقول التجريدية، وتمثلها ألفاظ الخصائص الفكرية» (٢٠).

وفي هذا الصدد، لاحظ الأنثروبولوجيون تعقد تصنيف المكونات المادية والاجتماعية والفكرية، خاصة في المجتمعات «البداية»، وهو ما توضحه دراسة ليفي سقروس عن النباتات، حين ذكر أن ستر تيغات Sturtevant E. صنف قرابة (٢٥٠) نوعاً منها، وأن هناك (٣٥٠) نوعاً آخر عند قبيلة الهوبي Hopi، وأكثر من (٥٠٠) عند قبيلة النافاهو Navaho، إذ: «ليس ثراء الكلمات التجريدية يحكر على اللغات الحضارية» (٢١).

ولاشك أن التصنيفات الأنثولوجية للمكونات المادية والعلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد، والتعبير عنها بمفردات معجمية من وجهة نظر الجماعة اللغوية

لها أهميتها الأنثروبولوجية، في تأكيد الخصائص الحضارية لهذه الجماعة، عبر كشف دلالات المفردات المستعملة في لغتها، كما أن دراسة التطورات أو التغيرات داخل الحقل الدلالي، تعني في نفس الوقت، دراسة التغيرات التي طرأت على عناصرها الثقافية، كما قد تفيد في الكشف عن علاقات التنافذ اللغوي والثقافي الأنثوجرافي، وأن طلب الأمر بحثها بدقة، تتجاوز النظرة الجزئية إلى الكلمة، وتوضع دلالتها في إطار لغوي أو أنثوجرافي دقيق، ويطلق فريك C. Frake على مبحث (الأنثوجرافيا الدلالية) تسمية (الأنثوجرافيا الجديدة) New Ethnography، ويحدد هدفه بتحليل المكونات التي تقوم عليها عملية تصنيف المركبات الثقافية، عن طريق تصنيف الدوال أو الكلمات التي تشير إليها في لغتها، مستخدماً مفاهيم وأدوات من مثل: المجال الدلالي Semantic domain، والمكونات Composites، والمركبات الثقافية Cultural Complexes، والتصنيف Taxonomy» (٢٢).

ويقرب هذا المبحث من آخر مشابه له في علم اللغة، يطلق عليه (علم الدلالة الأنثوجرافي) Ethnographic Semantics، وإن جاز القول أن التمييز بينهما يعادل التمييز الذي حدده جورج ماستور G. Mastore بين (علم الألفاظ) Lezicologie (وعلم المعاجم) Lexicographie، مذكراً: «أنه من المستحسن عدم الخلط بين علم الألفاظ، وهو علم ذو طابع تركيبى Synthétique، غايته دراسة الأحوال الحضارية، وعلم المعاجم كعلم من علوم اللغة، يدرس أحوال مفرداتها دراسة تحليلية» (٢٣).

والأمر هنا يتعلق بتصنيف كلمات كل لغة في مجموعات ينتمي كل منها إلى حقل دلالي معين، وأن بدأ التركيز على الجانب اللغوي أكثر من الجانب الأنثوجرافي، بما يمكن من تقديم أعمال معجمية كاملة، تضم داخل كل حقل على أساس تفريعي تسلسلي، بواسطة حصر الحقول أو المفاهيم الموجودة في اللغة وتصنيفها، والتمييز بين الكلمات الأساسية والهامشية فيها، ثم تحديد العلاقات بين الكلمات داخل كل حقل.

ويلفت النظر أن اللغويين العرب، ممن اهتموا بجمع مفردات الحياة البدوية في مصنفات معجمية، قد بدأوا التفكير في هذا الصدد منذ مطلع القرن الثالث الهجري، وخلقوا أعمالاً جادة، من أمثلتها (النحل والعسل) لأبي

عمرو الشيباني، و(العقارب) و(الخيول) لأبي عبيدة، و(الصفات) للنضر بن شميل، (الألفاظ) لابن السكيت، و(الأبل) للأصمعي، و(البئر) لابن الأعرابي، إضافة إلى ما قدمه الجاحظ، وأبو حاتم السجستاني، والأخضف الأصغر. وقد وصل هذا الاتجاه إلى قمته عند اللغوي الأندلسي ابن سيدة في معجمه (المخصص)، وهو أضخم ما وصل إلينا من معاجم الموضوعات.

ومؤخراً، قدم الباحث التونسي صالح بن عمر محاولة تستهدف دراسة التأثير المتبادل بين اللغة والتكنولوجيا، وضبط الأوجه المختلفة للعلاقة التي تربط بينهما في جميع المستويات الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية والبلاغية والميكانيكية والالكترونية. وأطلق الباحث على محاولته تسمية (علم اللغة التكنولوجي) Technolinguistique ، وهو مبحث لا يقتصر لديه على دراسة المصطلحات التقنية في ذاتها، أي من الناحيتين الصوتية والصرفية، وإنما يتعداها إلى مقارنة آثارها في بقية المستويات، أو ما يصطلح على تسميته «بإشعاعها» داخل اللغة، سواء على صعيد العقل المعجمي بإحصاء مفردات الحقل الدلالي التكنولوجي للفظ التقني المدروس، أو الأفعال والصفات وحتى الأسماء الأخرى المتصلة به والتي قد تكون مشتقة منه أو على الصعيد التركيبي بإبراز مدى قدرة اللغة على استيعاب المعاني المتصلة بالتكنولوجيا، سواء بالوضع أو بالافتراض من لغات أخرى، أو على الصعيد البلاغي المجازي بدراسة القوالب اللغوية المعبرة عن التكنولوجيا. وفي هذا الإطار، قام الباحث بمحاولة تطبيقية، استهدفت تحليل نص في الهندسة الميكانيكية لبديع الزمان الجزري، عن طريق دراسة الحقول الدلالية المتصلة بكل مصطلح من المصطلحات المستعملة في النص، والنظر في أصله وأصول الألفاظ المنتمة إلى حقله الدلالي صوتياً وصرفياً ومعنوياً، وضبط مدى تناقضه للتركيبي أو البلاغي، وأخيراً الربط بين النتائج المتحصل عليها وبين نوع التكنولوجيا السائد في عصر الجزري وبيئته. (٢٤)

الانثروبولوجيا العرفية: Cognitive Anthropology

وهذا المبحث لا يتقيد كسابقه (الانثروبولوجيا الدلالية) مجرد تصنيف المكونات الانثولوجية التي تحويها

مفردات لغة معينة، لكنه يقوم على الكشف عن تصورات المتكلمين واسلوب ادراكهم لهذه المكونات، والمبادئ التي تكمن وراء هذا التفكير والتصور من خلال استخدامهم للغة. مما يوحي بأنه يستهدف دراسة البنى المعرفية وما يقابلها من مصطلحات لغوية، عن طريق تحليل الكيفية التي يتحدث بها أعضاء ثقافة معينة عن عالمهم كوسيلة لفهمهم، بفرض معرفة قواعد السلوك المقبول ثقافياً بالرجوع إلى الطريقة التي يتكلم بها الناس عما يفعلونه.

ويقترض هذا المبحث أن كل الأفراد الذين يعيشون في إطار ثقافة واحدة لهم نسق معرفي واحد، يتشكل بفعل هذه الثقافة، ويعمل على تنظيم مكوناتهم المادية والاجتماعية والنفسية والفكرية، وهو ما يعني انه يمثل محاولة للإجابة عن تساؤلات من قبيل: ما هي طريقتهم في تنظيمها؟ وما هي قواعد السلوك المقبول ثقافياً بالرجوع إلى الطريقة التي يتكلمون بها؟ وكيف يستدل الانثروبولوجي على هذه الطريقة في لغتهم؟

والمشكلة التي تواجه الباحث هنا، انه يشاهد بعضاً من جوانب الثقافة، التي تختلف عن الجوانب التي يراها أصحابها أنفسهم، مما ينشأ عنه وجود فئات تصورية تختلف عن تلك التي يشاهدها ويقوم بها. لذلك يتخذ هذا المبحث من منهج الفهم الذاتي Ethnoscience وسيلة لاستخلاص مكونات النسق المعرفي للأفراد، بواسطة جمع وفهم الألفاظ والكلمات، وتحليلها والاحاطة بمحتواها العقلي، للتعرف على الطرق التي ينظر هؤلاء الأفراد، من خلالها إلى خبراتهم الخاصة وطريقة تصنيفهم لها. (٢٥) بمعنى آخر، تستند هذه الوسيلة المنهجية إلى تحليل المقولات اللفظية التي يستخدمها الأفراد في التعبير عن هذه الخبرة، والتي تعكس مكوناتهم المعرفية ونظريتهم الكلية للحياة.

ويتيميز منهج الفهم الذاتي بالتخلص من كل القيود التي تفرض على حرية الباحث عند وصفه الآخرين، حيث يسرد المتكلم أوصافاً كثيرة عنهم، ليقوم الباحث باستخراج المتغيرات الإدراكية من مضمون المقولات اللفظية التي يستخدمها المتكلم ، بفرض الوصول أو الكشف عن الدلالات الاجتماعية لهذه المقولات، دون أدنى تدخل أو تحيز من الباحث، الذي عليه، كما يوصي

فريك، «أن ينظر من خلال عيون المتكلم، وأن يرى العالم كما يراه» (٢٦).

والدراسة المشهورة التي قدمها فريك عام ١٩٦٤، وعنوانها «كيف تطلب مشروباً في سويانون؟»، تعد إحدى الدراسات المهمة في الأنثروبولوجيا المعرفية، وتدور حول احاديث الشراب عند السويانون، وهم مجموعة من المزارعين، يقطنون الجبال في مقاطعة زامبوانجا Zamboanga بجزيرة منداناو Mindanao في الفلبين، وتقوم على تحليل الاحاديث والطقوس والممارسات التي تفتقر بموقف تناول الشراب عندهم، فتوقفنا على الدور الاجتماعي لهؤلاء الأفراد، وبخاصة عن طريق استخدامهم للالفاظ في المخاطبة والجدال والمناقشات، بحيث يمكن في النهاية استيضاح اساليبهم وروايم (٢٧).

أنثوجرافيا الاتصال : Ethnography of Communication

وهو منظور الأنثوجرافي اقترحه ديل هايمز عام ١٩٦٤ لأول مرة، ويقوم لدى تطبيقه على مجموعات محددة، بوصف وتوضيح حدود المجتمع المحلي الطبيعية والاجتماعية التي يمكن أن يتم فيها الاتصال، وملامح المواقف الاتصالية، وأنماط اختيار المتحدثين والمستمعين والكتاب والقراء، والقيم والاختيارات من بين الاساليب السائدة، والمناسبات، ومضمون الرموز اللغوية المنطوقة والمكتوبة في المجتمع. (٢٨)

وقريباً منه، اقترح هايمز بعد ذلك مبحث (أنثوجرافيا التكلم) Ethnography of Speaking، كنظرية عامة لتحليل السلوك الكلامي Speech behavior، حين رأه مهملًا من قبل اللغويين والأنثروبولوجيين والسوسولوجيين والسيكولوجيين، ومن ثم يمكن ان يضم في اياه كافة تخصصات هؤلاء المشتغلين، والمرتبطة بدراسة اللغة. (٢٩)

ويحدد هايمز لهذا المبحث موضوعات من قبيل: الموقف الكلامي، واستخدام الانماط اللغوية ووظائفها، ودور الكلام في التنشئة الاجتماعية، وقواعد الكلام، وارتباط اللغة بالثقافة، والعلاقة بين السلوك المعرفي والتعبيري، وتخطيط الحدود بين اللهجات، والقواعد المعرفية للبلاغة، ومظاهر السلوك القولي. (٣٠)

ويشارك الآن عدد من الباحثين في صوغ المحدثات

النظرية والمنهجية لهذا المبحث، وهو ما يتبدى في أعمال سلووين Solbin، وابتدكس Appendix وهوجان Hogan،

وسانكوف Sankoff، ووشرام Wishram، ومسنجر Messenger وخلال ثلاثينات القرن العشرين، نادى اللغوي «السوفييتي» نيكولاي مار N. Marr بتأسيس علم لغة واحد، أطلق عليه (العملية اللغوية) Glottogenic، ركز فيه على إقامة قوانين عامة لتطور اللغة الانسانية، ارتباطاً بتطور التكوينات الاجتماعية، وتلك نظرة مبالغ، تنظر الى اللغة عبر صيغة مسطحة لنظرية الانعكاس الماركسية، وتحدد وجودها وخصائصها وتطورها باعتبارها انعكاساً مباشراً للبنية التحتية الاقتصادية للمجتمع، بما حدا به الى تصنيف اللغة في عداد عناصر البنية الفوقية. وقد شجب جوزيف ستالين J. Staline هذا التصور الساذج، مؤكداً بأن وجود اللغة وخصائصها وتطورها لا تحدّها البنية التحتية، ومن ثم لا يجوز تصنيفها كعنصر في البنية الفوقية، لأنها في هذه الحالة سوف تكون مطالبين بتحطيم اللغة التي نمت مع البنية التحتية القديمة، وإنشاء لغة تطابق البنية التحتية الجديدة، وهو ما لم يحدث في التاريخ. (٣١)

عموماً يمكن القول ان التقليد الأنثروبولوجي في درس اللغة لم يقتصر على هذه المباحث الأربعة، بل امتد ليشمل مباحث أخرى من مثل (أنثوجرافيا فقه اللغة) Philological Ethnography، مقابل (فقه اللغة الأنثوجرافي) Ethnographic Philology في علم اللغة، وكلها غنيت بمقاربة القرائن الحضارية للنصوص القديمة، وأكدت استنباعاً على تنامي التساوي المتواصل بين المدرسين اللغوي والأنثروبولوجي.

إسهامات أساسية:

ويشير تعدد هذه المباحث الى كثرة الاسهامات البحثية المقدمة حولها، وما يعترض الاطاحة بها، اطلاقاً وفهماً وتمثلاً، من صعوبات. ولهذا وقع الاختيار هنا على اسهامات أربعة منها، حكم اختيارها اعتبارات تصل باستقرارها وفعاليتها النسبية، وهي تحديداً نظرية سياق الموقف لدى مالفونفسكي، وفرضية اللغة ورويا العالم عند سابير وهورف، والتحليل الفونولوجي لنظم القرابة كما أورده ليفي ستروس، واللغة وحيدة البعد في

المجتمع الصناعي مثلما عاينها هيربرت ماركيزوز
H. Marcuse، يمكن مدارسها تفصيلا كالتالي:

مالينوفسكي ونظرية سياق الموقف،

وتنطلق هذه النظرية لديه من تعريفه للغة «على انها حلقة في سلسلة النشاط الانساني المنظم، رافضا اعتبارها مجرد وسيلة للتعبير او الاتصال. ذلك ان المهمة الاساسية للغة لديه تتجدي في تنظيم الانشطة والتصرفات البشرية، مما حدا به أن يولي اهمية خاصة لدورها. وبالأذاذ لدى الجماعات «البدائية»، فهي التي تنظم أعمالهم الزراعية، كتمديد رقعة الأرض التي تزرع، وتعيين الحدود بين الأراضي، والوصول الى اتفاق في هذا الشأن، واعطاء أسماء للنباتات والأشجار المختلفة،

والربط بين مظاهر النشاط الزراعي، وكلها وغيرها أدوات ترتبط بالغاية الاساسية للغة عند هذه الجماعات، وهي ان تكون عملية بالنسبة لهم.(٣٢)

والأمر هنا يتعلق بالنظر الى اللغة كجزء من السلوك الانساني، او بتعبير مالينوفسكي «كضرب من الفعل» a mode of action، وليس أداة عاكسة للفكر، ويضرب امثلة على ذلك، حين يلاحظ وجود تعاويذ سحرية متعددة للحديقة عند سكان جزر التروبريانند Trobriand في المحيط الباسيفيكي، كل تعويذة منها ترتبط بفعل معين، فيما احداها تقال أثناء استصلاح الأرض أو

تشديد حديقة جديدة، وأخرى عند الاستزراع، وثالثة لوان الحصاد... الخ كذلك فإن أنواع التحية المختلفة لا يقصد بها مجرد التعارف، بل انشاء علاقة اجتماعية او تنميتها. واجمالا، فإن اللغة هي التي تيسر تنشئة الافراد، وتسهل سبل التواصل، وتمكن من القيام بالطقوس الدينية والانتاج، وتنظيم الضوابط الاجتماعية، مما يجعل منها الأداة الفذة والوسيلة الضرورية لوصول الروابط الأساسية، التي يستحيل بدونها تحقق اقيام العمل الاجتماعي المشترك.

من هنا، استطاع مالينوفسكي ان يقدم اسهاما رائدا في مجال تطويره لنظرية اثنوجرافية للغة مع توصله الى ما أطلق عليه نظرية (سياق الموقف) Context Situation، من

خلال بحوثه الحقلية في جزر التروبريانند، والتي استمرت اربع سنوات كاملة ما بين عامي ١٩١٤-١٩١٨، وقدم شرحا وافيا لها في بحثه عن (مشكلة المعنى في اللغات البدائية)(٣٣)

ذلك أن الواقعة اللغوية الحقيقية لديه، هي «النطق الكامل داخل سياق الموقف»، ويعني بهذا السياق مجموعة المعدات المادية والانشطة والاهتمامات والقيم التي ترتبط بهذه الواقعة.

ويضرب مثلا لذلك بأن لغة الحدائق التي يستخدمها سكان جزر التروبريانند تتضمن اهدافا عملية، كما ان لغة السحر عندهم تنطوي على محتوى تطبيقي، ولكي يزداد وضوح الأمر، علينا أن نشير الى الكيفية التي تقدم بها التعويذة السحرية، بواسطة وصفها وصفا اثنوجرافيا علميا، يتفق مع السلوك العملي الذي تستقيم معه التعويذة، تمهيدا لمقاربة تركيبها وتحليلها للسغويين، والأفكار والمعتقدات المحيطة بها.(٣٤)

طبقا لهذا، وجد مالينوفسكي انه ينبغي علينا ان نربط ما بين دراستنا للغة ودراسة مجمل الانشطة الاجتماعية والانسانية الأخرى، وان نفكر، من ثم، دلالة كل لفظة في اطار السياق الاجتماعي الذي تنتمي اليه. وبهذا الفهم، يمكن للغة أن تعد نمطا من أنماط السلوك البشري الذي لا يؤدي مجرد وظيفة ثانوية، بل دورا وظيفيا خاصا به، على اعتبار أن الالفاظ هي في الواقع تصورات لغوية لا وجود لها في الحقيقة، إذ أنها نتاج تحليل لغوي متطور، أما الحقيقة اللغوية فهي العبارة المنطوقة في سياق موقف معين.

وقد وجد نفسه في غمار الانشغال بلغات جماعة التروبريانند، بإزاء صعوبة ترجمة ألفاظها وتعبيراتها الى لغات أخرى، ذلك أن ترجمة هذه الالفاظ لا يقتضي مجرد تقديم نظامها المتخيلة، وإنما يلزم شرح ما فيها عن طريق وصف دقيق لثقافة وتقاليدهم هذه الجماعة.

ومن الطريف أن شغفه ببعض هذه الالفاظ، حدا به يوردها في دراسته بلغتها الأصلية، إذ كان يرى أن ترجمتها إلى الانجليزية تسلبها كثيرا من خصائصها ودلالاتها.

اللغة لا تعكس المجال

الطبيعي إلا في نطاق

تأثره بالعوامل

الاجتماعية، أي أن

تأثير هذا المجال

على اللغة ينحصر في

النهاية بالحيث

اجتماعي

بالثقافة، وعلم اللغة بالانثروبولوجيا (٣٧)

فرضية سابير - هورف،

على أن باحثين آخرين، أظهرهم سابير وتلميذه ومساعدته بنيامين لي هورف B.L. Whorf، لم يكتفوا في دراستهم للعلاقة بين اللغة والثقافة، بمجرد استيضاح الصلات الخارجية بين مفردات اللغة ومحتوى الثقافة، وتبيان أن هذه المفردات تعكس إلى حد كبير اهتمامات المجتمع وأوجه نشاطه المختلفة كما قدمها مالبينوفسكي، بل توصلوا إلى أن اللغة تتدخل في تحديد وتركيب أنماط التفكير السائدة.

فكما أن الفنان وعالم النبات ينظران إلى الأشجار والنباتات والزهور من وجهتين مختلفتين، كذلك الحال بالنسبة للجماعات التي تتكلم لغات مختلفة وتنتظر إلى العالم نظرات مختلفة، وتدركه بطرق مختلفة. وهذا معناه أن الاكتفاء بدراسة العلاقة الواضحة بين اللغة والثقافة لا تعني أكثر من أن اللغة لها أساس ثقافي.

وقد جاءت محاولات سابير وهورف في مقارنة التأثير الفاعل بين اللغة وأنماط التفكير، كنقطة للتصور السائد الذي يرى بأن اللغة مرآة للواقع الذي نعيشه دون وساطة من اللغة، ثم تبيّن أن اللغة بعد ذلك لوصف هذا الواقع. ولما كان هذا الواقع متشابهاً إلى حد بعيد لدى الجميع، فإن اعتباراً من عدم اختلاف البيئة والمجتمع في نظرهم، فإن اللغات تتماثل جميعاً في جوهرها، وفي طريقة وصفها لهذا الواقع. وتعارضت هذه المحاولات كذلك، مع الفكرة القائلة بأن سلوكنا هو الذي يحدد أقوالنا: أي أن الناس يفعلون أولاً، ثم يصفون أفعالهم بعد ذلك. ويمكن رد هذه المحاولات إلى ما قدمه في ألمانها يوهان هيردر J.Herder ويوهان فيخته Fichte، وماكس نورادو M. Noradlow، وفلهلم فون هومبولت W. Von Humboldt، ممن توصلوا إلى أن معرفة صورة العالم أو رؤيا العالم تتأثر من خلال اللغة، حيث في كل لغة تكمن رؤيا محددة للعالم، ومن ثم فإن اللغات لا تختلف في أصواتها ورموزها فحسب، بل أيضاً في رؤيتها للعالم.

وفي هذا الصدد، قدم سابير محاولته في إثبات أن الجماعات التي تتكلم بلغات مختلفة، تعيش «عواالم من الواقع» مختلفة، وأن هذه اللغات تؤثر بدرجة كبيرة في

ولذا كان من رأي مالبينوفسكي أنه من العسير ترجمة ألفاظ لغة إلى لغة أخرى، خاصة حينما تكون الثقة بين الثقافتين التي تنتمي إليها كلتا لغتيهما متباعدة، الأمر الذي يزيد من صعوبة العثور على مترادفات عبرهما، فتعريف الترجمة عنده، هي إعادة صياغة اللغة الأصلية إلى لغة أخرى مختلفة، ومن ثم يجب ألا تعني مجرد استبدال لفظة بأخرى، بل ترجمة سياقات برمتها. ويدلل على ذلك بكلمات إنجليزية مثل gentleman و Fair-play و Sport، يصعب ترجمتها إلى لغة أخرى بنفس معانيها ومتضمناتها في لغتها وثقافتها الأصلية، وهكذا فإن ترجمة أي مفهوم، ينبغي أن يصحبها دراسة البنية الاجتماعية الثقافية للمجتمع الذي يستخدم فيه أصلاً ودخل إطار هذه البنية، وهو ما يؤكد أن اللغة تمتد بجذورها إلى حقيقة الثقافة، وأنها لا يمكن أن تفهم دون إشارة إلى هذه الحقيقة (٣٥)

ويتحدث مالبينوفسكي عن هذه التجربة بقوله: «خلال قياسي ببحوثي الانثوجرافية بين القبائل الميلاينية لشرق غينيا الجديدة (جماعة التروبرياندا)، تعاملت بشكل لصيق بواسطة اللغة المحلية، وجمعت من المعبرين mants inform الذين كنت ألتقي بهم، عددا كبيرا من النصوص، تشمل صيغا سحرية وفنونا شعبية وأقاصيص وشظايا محادثة وجمل، إلى غير ذلك من ألوان الكلام. وأثناء الاشتغال خارج هذه المادة اللغوية، حاولت ترجمة هذه النصوص إلى اللغة الانجليزية، وإن أصوغ بشكل عارض معجما وقواعد لهذه اللغة المحلية، فواجهتني صعوبات جوهريّة، وبخاصة أنني اطلعت على محاولات في هذا الصدد، سجلها المبشرون لأغراضهم العملية، وكانت تقوم على تقديم مثل هذه النصوص في أقرب صورة لها بالانجليزية، عن طريق إحلال كلمة إنجليزية محل نظيرتها في اللغة المحلية. لكن هذه الطريقة ثبت عدم صلاحيتها، ما لم نرفدها بالتعرف على السياق الذي يتصل بها» (٣٦)

ويجمل فيرث J.R.Firth، بالإضافة التي قدمها استاذة مالبينوفسكي، فيراها في تقديمه نظرية عامة، وبخاصة استعماله لتصورات سياق الموقف، وأنماط الوظائف الكلامية، وتحديد معنى اللفظة والإشارة إلى سياقها الثقافي، ويحلّه قضية المعنى والترجمة، وصلة اللغة

كذلك معرفة مجمل حياة الجماعة والمجتمع التي تنعكس في هذه الكلمات، أو التي توحى بها اكتفاءاتها» (٤١) وعندما يقول سابير أن اللغة دليل الواقع الاجتماعي ومראה العالم الحقيقية، فإنه يعني بذلك أنها نتيجة اسقاط لا واع للعادات اللغوية على الواقع المحيطة. وهو يتفق مع فريديناند دوسوسوريه في قوله أن اللغة ليست كما يظن البعض لائحة تضم مختلف عناصر التجربة التي يستطيع الأفراد تمييزها، فهي في رأيه نظام رمزي خلاق، لا يرجع إلى التجربة المباشرة للإنسان فحسب، بل يحدد كذلك أبعاد هذه التجربة ويفقدها، لأن المرء يسقط بنية لغته الداخلية على حقل تجاريه. وهكذا، فاللغة التي تتشكل لحاجة اجتماعية وضمن إطار الجماعة، تؤثر بشكل مباشر على كيفية ادراك هذه الجماعة لمحيطها وواقعها. وهي تتمتع بدور رئيسي وفعال في عملية المعرفة، ما دام أن أهم وظائفها تكمن في تقصي الواقع، أي أنها تؤثر تأثيراً مباشراً في التجربة الفردية والاجتماعية على حد سواء. ومن ثم: «فمن الخطأ تصور أن الإنسان يتكيف مع واقعه دون استخدام اللغة، أو أن اللغة هي مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات الاتصال والتفكير، وذلك أن جوهر القضية يكمن في أن العالم الواقعي مبني بطريقة لا واعية على أساس عادات الجماعة اللغوية» (٤٢)

وقد وسّع هذه الفكرة، وأعطاهم أبعادها التجريبية، تلميذ سابير ومساعد، بنيامين هورف، الذي كان أول من قام بدراسة شاملة للغات القبائل الهندية في أمريكا الشمالية، وبخاصة لغة قبيلة الهوبي Hopi. وقد طبق مبدأ سابير في هذا المجال. وتوصل إلى فرضية عرفت فيما بعد بفرضية سابير- هورف.

وفحوى هذه الفرضية أن كل لغة تتضمن، وتضع مسبقاً، وتفرض على متكلميها طريقة محددة لرؤية العالم، بما يشي أن ما يطلق عليه «عوميات اللغة»، البداية في المشابهة بهذا القدر أو ذاك بين لغتين، لا تصلح كمقياس مشترك لهما، خاصة وأن المتكلمين بهما يختلفون فيما بينهم حول الأوضاع المرتبطة بهذه الظواهر المشتركة، ولا يعطيانها نفس الدلالات.

انطلاقاً من هذه الفرضية، توالى بحوث تستهدف التوصل إلى شخصية الجماعة من خلال تحليل

مدركاتهم الحسية وفي أنماط تفكيرهم ورويتهم للعالم. ويتلخص مبدأ سابير في أن اللغة التي تنتمي إلى مجتمع معين، وتكلمها أبناء هذا المجتمع، ويفكرون بواسطتها، هي المنظم لتجربة هذا المجتمع، وهي بالتالي التي تصوغ عالم أعضائه وواقعهم، حيث كل لغة تنطوي على رؤية خاصة للعالم (٣٨)

إن اللغة لديه نظام ثقافي اجتماعي، يتميز بالنسبية والتغير والاصطلاح، وهي تحمل وظيفة أساسية هي الاتصال، ما دام هدفها الرئيس هو التعبير عن الأفكار والرغبات والعواطف عند الجماعة التي تتكلمها.

ورغم أن المجتمع يحظى بوسائل اتصال أخرى، فإن اللغة تبقى أهمها، نظراً لكونها: «تحقيقاً صوتياً لميل الإنسان إلى رؤية الواقع بطريقة رمزية» (٣٩) وهو ما يعني أن الواقع الخارجي يتمثل في ذهن ضمن نظام من الرموز يدعى «الفكر».

وإذا كانت اللغة تتأثر مباشرة بالإطار الواقعي الذي يحيط بمستعملها، فمن البديهي لديه أن تعكس بدرجات متفاوتة عناصر هذا الإطار وترتيباته، ويميز سابير بين المجال الطبيعي والمحيط الاجتماعي، حيث: «اللغة لا تعكس المجال الطبيعي إلا في نطاق تأثيره بالعوامل الاجتماعية، أي أن تأثير هذا المجال على اللغة ينحصر في النهاية بالمحيط الاجتماعي، لكنه لا بد من التنويه إلى وجود عوامل اجتماعية تنتج عن احتكاك الإنسان بالعالم الطبيعي.. لذلك فإن مفردات اللغة تعكس بصورة واضحة المجال الطبيعي والمحيط الاجتماعي للجماعة التي تتكلمها» (٤٠)

ويذهب سابير إلى القول بأن اللغة لا تدل فقط على المرجع الاجتماعي، بل تعكس كذلك بعض الخصائص النفسية للمتكلم أو الجماعة، أن من زاوية اختيار المفردات أو العبارات أو البنى النحوية، ويتم ذلك بطريقة شبه مستقلة عن محتوى الرسالة اللغوية ومضمونها التعبيري.

فاللغة ليست مجرد نسق مرجعي System of reference، بل هو نسق تعبيرى كذلك. expressive فكل رسالة لغوية تحمل مجموعة رموز موجودة دوماً، لكنها تظهر وتختفي وفقاً للسياق والقرينة، إذ: «لا يفترض لفهم تصيدة مثلاً، معرفة مختلف كلماتها في معناها العادي وحسب، بل

الظواهر الانثولوجية.

ومرد هذه الإفادة يعود في الواقع، لا إلى المصادفة كما توحي بعض الكتابات، ولكن إلى موقف ثابت منه تجاه اللغة كظاهرة اجتماعية، والبنوية كمنهج، وعلم اللغة كعلم طبق هذا المنطق بنجاح. ولديه، فالبنوية تمثل أكثر المناهج قدرة على فهم وتحليل المعلومات الانثولوجية، وتعد في الوقت نفسه أفضل وسيلة يمكن بها تجاوز هذه المعلومات ووقائعها العيانية المشخصة، والوصول إلى الخصائص العامة للعقل الانساني، لأنها تستهدف أساسا الكشف عن الصيغ الكلية التي تكمن وراء الفكر، بصرف النظر عن اختلافات الزمان والمكان، وتباين المجتمعات والثقافات.

فكما أن اللغة تتكون من عناصر صوتية بسيطة تتحد فيما بينها لتشكيل معنى، دون أن يكون هناك معنى لأي من هذه العناصر على حدة، كذلك فإن الظاهرة الانثولوجية لا تحمل في ذاتها أي مدلول خاص، ولكن علاقاتها بالظواهر الأخرى هي التي تمنحها المعنى. ولهذا، فإن ما يجب أن نوضح في الاعتبار ليست الوقائع ذاتها، وإنما العلاقات بينها، بما يشي أن البنوية: «تقترح على العلوم الانسانية نموذجاً معرفياً أقوى من كل ما عرفته حتى الآن، فهي تكشف وراء الأشياء عن وحدة وتناسق، يعجز عنها مجرد وصف الظواهر التي تبدو وكأنها متناثرة بدون تنظيم» (٤٨).

وتعلم ستروس أسس منهج التحليل البنوي كما تبلور في مبحث الفونولوجيا عند اللغوي الروسي نيقولاي ترويتسكوي N. Troubetzkoy. وكان يطلق عليه «عمدة الفونولوجيا الشهير»، لأنه فرق في دراسته للأصوات بين مجالين هما: مبحث الأصوات Phonologie الذي يصف الأصوات كوحدات مستقلة عن بعضها فيدرسها دراسة تشريحية، ومبحث وظائف الأصوات Phonologie الذي يحاول دراستها من خلال وظائفها داخل النظام اللغوي، كعناصر في بنية كلية تنسم بسمات فونولوجية معينة، وهو ما أفاد منه ستروس في مماثلاته بين المنظومة اللغوية والمنظومات الانثولوجية التي درسها، بادنا بموضوع القرابة كمثل تطبيقه لذلك المنهج، حيث النسق البنوي بين النظامين الفونولوجي والقرابي واحد، وإن اختلفت المادة أو المحتوى.

الخصائص اللغوية التي تستخدمها، من مثل مقارنة ثورنر Thorne بين الانجليز والألمان من حيث طرق الغذاء المستخدمة في التخاطب (٤٣) ومحاولة كسيمييتي P. Kacskemeti وليتس N. Lees الاستعانة بتحليل اللغة الألمانية للوصول إلى خصائص الشعب الألماني (٤٤) وقدم شويبي E. Shouby دراسة تحليلية للغة العربية، باعتبارها ذات تأثير على السيكولوجية العربية، وليست مجرد نتاج لها، مقررًا أن التفكير العربي غامض، من الصعب الوصول إلى مضمونه، بالنظر إلى أن اللغة العربية تتكون من بني ووحدة غامضة وجامدة وغير متميزة، وهو ما رآه يؤدي إلى ضحالة مستوى العمليات النصورية، وإلى غموض مواقف الحياة اليومية.

وزعم شويبي أن تراث هذه اللغة، خلافا لتراث اللغات الأوروبية، يبالغ في تأكيد أهمية الألفاظ وموسيقاها، على حساب معانيها ومضامينها والعلاقات بينها، وأن التعبير بالعربية يتميز بالانفعال والنمطية والمبالغة الشديدة التي تجعل التفاهم متعذرا خاصة مع غير العرب، وهو ما يرجع في نظره إلى أن: «العرب مضطرون لزيادة التأكيد والمبالغة في سلوكهم، وهو ما يبدو في اكتئاد اللغة العربية بأساليب المبالغة» (٤٥)، كذلك قدمت مارينا يايجيلو M. Yaguello دراسة حول وضع المرأة الفرنسية ودورها في المجتمع، من خلال تحليل الكلمات والأفعال والعبارات والتراكيب الشعبية المقدمة عنها في المعجم الفرنسي، وتوصلت إلى أن الرجل في المجتمع الفرنسي لا يحترم المرأة، وكذلك لا تقدرها اللغة الفرنسية المستخدمة (٤٦).

وحديثا قدم الباحث التونسي منصف شللي دراسة مقارنة بين اللغتين العربية والفرنسية، في محاولة منه لصوغ نظرية تقس نسبتي الثقافات انطلاقا من بنية اللغات التي تحمل مضامينها، وضمينها تحديد هوية الانسان العربي ووعي لذاته ومجتمعه، وتوصل إلى نتيجة مؤداها أن من يتكلم العربية عربي في كينونته، ومن يتكلم الفرنسية فرنسي في كينونته (٤٧).

ليفي ستروس والتحليل الفونولوجي للنظم القريبية،

وقد افاد ليفي ستروس من منهج التحليل البنوي كما تبلور عند الفونولوجيين، وطبقه في دراسته لعدد من

لقد وفرت نظم القرابة له اول مماثل دقيق للنظم الصوتية، فهي في الواقع مكونة على المستوى الاشعوري من الفكر، ثم ان الدوال الوحيدة فيها هي ازواج التقابلات، ويوجه عام العناصر الفارقة (أب/ ابن، خال/ ابن اخت، زوج/ امرأة، أخ/ أخت)، فالنظم القرابية بالتالي ليست على مستوى المفاهيم، بل على مستوى أزواج العلاقات.

غير أن ستروس الذي حاول أن يماثل بين البنى الفونولوجية والبنى الانثولوجية، والقرابة بخاصة، كان ينطلق من وحدة للتأويل يمكن اكتشافها بسهولة عبر مفهوم «التبادل»، الذي تستخدمه البنيوية كأساس لتغيير العلاقات القائمة بين البنى، وترجم في المجال اللغوي الى مفهوم «الرسالة».

أساس كيهف ربط ستروس بين المفهومين. «التبادل» و«الرسالة»، فقد وجد اللغة اساسا إنما تقوم على تبادل الدلالة للنص الذي يتقو به الفرد كي يفهم الآخر أحدهما يصوغ الزمن، والآخر يفكه. فهناك مصدر للإرسال وآخر للتلقي، والجسر الواصل هو الرسالة او مضمون الرمز، وهو أمر موضوعي متعارف عليه، وفي الاصل لا يمكن القول بجماعة ان لم يكن الرابط بين خلاياها الفردية وصيغتها الجماعية ونظمها هي شبكة التبادل.

واللغة اساسا هي التي تحقق قاعدة التبادل، بما يشي بإمكانها تفسير مختلف العلاقات والبنى الاجتماعية والانسانية. وقد صاغ ستروس

تحليله على وحدة هذا التماثل بين اللغة، من حيث هي بنية التبادل، وبين مختلف شبكات التبادل الاثني والانثروبولوجي، مرتبها ان نظام القرابة نفسه إنما يعكس شبكة تبادلية للنساء، تعكس في ذاتها نظام العلاقات القرابية بين الافراد والجماعات. من هنا تبدو رسالة القرابة كتحويل لموقع المرأة بحسب نظم التحريم والسماح، إنها لغة تتكلم شبكة العلاقات الاجتماعية القائمة، التي يحكمها نظام القرابة أصلا» (٤٩)

ويحدد ستروس الأمر على شكل السؤال التالي: «يمكن اعتبار ظواهر القرابة، على مستوى آخر من الواقع، على شاكلة ظواهر اللغة. فهل في مستطاع الباحث الاجتماعي

باستعماله طريقة مماثلة لتلك التي قدمها مبحث وظائف الاصوات ان يدفع علمه في تقدم شبيه بذلك الذي تحقق في علم اللغة؟» (٥٠)

ان ما قدمه ستروس يقوم على إثبات هذه الامكانية، وعلى استطاعته الوصول الى نتائج «صارمة»، تماثل نظريتها في علم اللغة، ففي دراسته للقرابة، يكون الباحث الاجتماعي في وضع مماثل لوضع اللغوي. اذ على غرار النظم الصوتية، فان نظم القرابة تحمل دلالة، وان جاز القول ان أركان القرابة مثل الدلالة اللفظية، لا تكتسب دلالة اجتماعية إلا بشرط أن تتكامل في نظم.

بيد أن التماثل بين اللغة والقرابة لا يظهر، إلا إذا نظرنا انطلاقا من الخصائص التي تجعله ارتباط قرابة، وليس نمطا عضويا. لأن ذلك قواعد الزواج، «تمثل وجوها من تأمين تبادل النساء داخل الفئة الاجتماعية، يعني ابدال منظومة من العلاقات البيولوجية، بمنظومة قرابة اجتماعية» (٥١) وان جاز النظر الى نظم القرابة كمواجهة درامية بين الطبيعة التي تتطلب بالبقاء النوعين، وبين الثقافة التي تتدخل لكي تنظم هذا الالتقاء

ومع ذلك ورغم، تتبدى مفارقة عجيبة عبر هذه النظم، هي ان احدى نظمها الفرعية، والخاصة بمنع الاتصال بالمحارم Prohibition de l'inceste والتي تتميز بانتشارها بين كافة المجتمعات، وبإمكان رد كافة صلات القرابة إليها، تنتسب الى الثقافة، وفي نفس الوقت تصنف بالعمومية. ومن ثم حاول ستروس أن يثبت جدارة منهجه البنيوي في حل هذه المسألة، التي طالما اصطدم بها الانثولوجيون قبله، ولم يتوصلوا الى تحديد أسبابها الحقيقية.

وعنده، فإن منع الاتصال بالمحارم لا يمكن ان يفسر في نطاق التقابل بين الطبيعة والثقافة. ذلك ان التفسير الطبقي الذي قدمه وسترمارك Westermarck، ويروره بالفتور الغريزي من الاتصال بالمحارم، او لويس مورجان L.Morgan الذي عزاه لما قد ينجم عنه من أضرار على النسل، يعد تفسيراً غير مقنع. لسبب جلي، هو ان الانثوجرافي يكشف في المجتمعات المدروسة عن

لا يفترض لهذه

قصيدة مثلاً، معرفة

مختلف كلماتها في

معناها العادي

وحسب، بل كذلك

معرفة مجمل حياة

الجماعة والمجتمع

التي تنعكس في هذه

الكلمات، او التي

توحي بها اكتشافاتها

درجات من القرابة ينطبق عليها المنع، ونفس هذه الدرجات لا ينطبق عليها المنع في مجتمعات أخرى. (٥٢) كذلك فإن التفسير الثقافي ليس أكثر إقناعاً، إذ كيف يمكن أن يكون الأساس وراء ظاهرة عامة كذلك، ثقافات متنوعة وأسباب جزئية؟ (٥٣). إن منع الاتصال بالمحارم ليس طبعياً، كما أنه ليس ثقافياً، وإنما هو في مفترق الطرق بين الاثنين، «فهو يعبر عن الانتقال من حالة طبعية هي قرابة الدم، إلى حالة ثقافية هي التحالف». (٥٤) إنه تدخل حاسم في مولد النظام الاجتماعي. فالمنع هنا يتخذ وضعاً وسيطاً وتأسيسياً، حيث أنه لا يرجع إلى مستوى النظام الاجتماعي، كما أنه لا يرد إلى مجرد المستوى الثقافي الذي يتميز بالمعيارية والقوانين الخاصة والالتزام. إنه ينتمي إلى المهدانين في أن معاً. هو منع يقع على ملتقى الطبيعة والثقافة. إن التحالف أو الترابط يلعب في هذا النظام دوراً تحكيمياً كاللغة. هو القاعدة الضرورية التي يضعها الإنسان بدلاً من النظام الطبيعي، وهو ما يعني القول أن منع الاتصال بالمحارم يحتوي على قواعد خاصة و«كود» Code معياري هو الثقافة، وطابع عام هو الطبيعة. «أنه يقع في وقت واحد على عتبة الثقافة ودخلها، وهو، بمعنى من المعاني، الثقافة ذاتها». (٥٥) وإن هذه الفرضية الجنوية توسع التساؤل، لأنها تأخذ في اعتبارها الجوانب السلبية والإيجابية لهذا المنع، وتعطيه طابع التعاقد والاتصال الذي ينشأ ابتداءً من روابط الزواج الذي يقوم على نظام التبادل.

ذلك أن الوظيفة الأولى للعلاقات القرابية هي إعادة الإنتاج الاجتماعي للعلاقات الانسانية، ودوره منع الاتصال بالمحارم عبر ضمان توزيع النساء، وضمان خلق علاقة متبادلة واتصال بين الأسر المختلفة. لأنه يلزم بتكوين أسر جديدة، ومن ثم استمرار وجود الجماعة، وهو ما يعني أنه لم يوجد إلا لكي يضمن ويؤسس نوعاً من التبادل، مباشرة أو بطريق غير مباشر. (٥٦)

وهذه الظاهرة لا تنص على تحريم الزواج بالأم أو الأخت أو الابنة، بقدر ما تبتغي ضرورة إعطاء هذه الأم أو الاخت أو الابنة لأخوين. «فالمرأة التي ترفض لك، ترفض لأنها مقدمة لآخر. ففي الوقت الذي لا أسمع فيه لنفسي بالاقتراب من امرأة لأنها ستكون من نصيب رجل

آخر، سيكون هناك في مكان ما رجل يتنازل عن امرأة لكي تكون بالتالي صالحة لي». (٥٧) إن هذا المنع هو الذي يضمن المقايضة، كما أن المقايضة هي التي تفسر المنع. وهكذا فإنه على مستوى الثقافة، يمكن التوصل إلى وظيفة منع الاتصال بالمحارم، ليلتبقي اكتشاف نسق على مستوى الطبيعة، وهو ما يعني الانتقال من المقايضة Exchange إلى التبادل Reciprocity، باعتبار هذا الأخير الصورة العامة أو المبدأ الذي يضمن لهذه الظاهرة صفة العمومية، ثم نختل من التبادل إلى البنية الشعورية.

ويرى ستروس أن مبدأ التبادل إنما يجد التطبيق المناسب في التنظيم الثنائي Organisation dualiste للقبيلة، والذي فيه نجد أعضائها ينقسمون إلى قسمين تربطهما صلات معقدة تجمع بين العداوة والألفة، وتتم مقايضة النساء عادة بينهما. (٥٨)

وستروس لا يعترف بهذا التنظيم كمؤسسة اجتماعية، كما اعتاد الأنثولوجيون أن يطلقوا عليه، وإنما كتقنين Codification لمبدأ التبادل. فقد كانت عادة الأنثولوجيين أن يفترضوا أولاً وجود هذا التنظيم الثنائي، ثم يستنتجون بعد ذلك وجود زواج قائم على الاختيار من النصف المخالف. ويعارض ستروس هذه التصورات، ويراهها تاريخية ومثالية، ويؤكد أن هذا النوع من الزواج وجد أولاً، أما التنظيم الثنائي فيفهد إلى أن كيف له النظم الاجتماعية، وهو ما يوضح أن الأولوية هنا لعلاقة حالة Un rapport immanent منظمة لها معقوليتها الداخلية، دون أن يكون لهذه الأولوية أي وجود سابق في الزمن. إذ أننا هنا بصدد خصائص منطقية حالة، لا تعتمد على نية المشروع أو على أحداث التاريخ. إن هذا المنطق يختبئ في بنية لا شعورية، تمثل الفلسفة السحائية للتبادل، وتضمن ظهوره، وتفسر ظهور المقايضة، وهي نفسها التي أظهرت اللغة، خصوصاً وأن كليهما (الزواج الخارجي واللغة) لهما نفس الوظيفة الأساسية، وهي الاتصال بالآخرين، والتكامل بين الأنا والغير. (٥٩)

من هنا، فإن نظام القرابة لا ينفصل عن اللغة، بل هو لغة، من كونه: «لا يرد إلى روابط موضوعية للدم بين الأفراد، إنما يوجد في أذهانهم فقط». (٦٠)

ماركيوز واللغة وحيدة البعد في المجتمع الصناعي،

ويجيه اهتمام ماركيوز بدراسة هذا الموضوع، متسقا مع توجهات مدرسة فرانكفورت (Frankfurt School)، باعتباره واحدا من أبرز منظريها. وتقوم هذه التوجهات على اساس من فكر نقدي، يؤكد على أهمية العنصر الذاتي في النشاط الواقعي، وعلى الدور الذي تلعبه الثقافة والحياة اليومية في بناء القوة.

ولهذا السبب، رفض ماركيوز معالجة قضية اللغة في المجتمع الصناعي، عبر مبادئ الوضعية المنطقية، موضحا عدم كفايتها في التحليل اللغوي، لأنه رافا تهتم باللغة المباشرة وتهمل التصورات، ومن ثم تردم الفوارق بين المفاهيم، وتحاصر الأفكار داخل عالم ميتور، هو عالم القول العادي، حين تتخذ من علاج الالتباسات التي تنشأ عن سوء الاستخدام الشائع للغة مرجعا لها، بما يعني استبعادها للتصورات التي تتجاوز هذا الاستخدام. وقد عالج ماركيوز قضية، في اطر دراسته لقضايا ومشكلات الانسان في المجتمع الصناعي، المتقدم، يستوي في ذلك لديه المجتمع الرأسمالي منه والاشتراكي «السوفييتي»، ليكشف الجانب المخفي تحت رمزيات هذا المجتمع. وفي نظره، يستهدف هذا المجتمع، تقليص عالم الفرد الداخلي وبالذات مجال اللغة، بواسطة تكريس لغة وحيدة البعد One-dimensional Language. تستبعد من تراكيبها ومفرداتها كافة الافكار والمفاهيم النقدية، وهي اللغة التي تتخضع بوجه خاص لدى محترفي السياسة وصناع الرأي العام، حيث تتبدى عارية من التوتر والنقائص والتطور والضرورة، لتضحي لغة عامة، سلوكية، بلا تاريخ ولا أبعاد، او بكلمة واحدة، لغة مقلدة، منغلقة على ذاتها، تبقي ما هو خاص في نطاق محدود، وتمنع ارتباطه بالبناء الاجتماعي العام، كي يصبح بالامكان حصره ومعالجته، على نحو يكفل حسن سير النظام في مجموعه (٦١).

ذلك ان تقدم العلم والتكنولوجيا في هذه المجتمعات الصناعية المتقدمة، فرض ضريا من الهممنة، تحولت اللغة في سياقها الى مجرد سقسطة، تقوم على تأكيد بأن كل ما في الانسان يجد شرحه في شبكة العلاقات والروابط، داخل منظومة شديدة على مختلف المستويات

العلمية والاجرائية في هذه المجتمعات. ومن ثم، فكل اعتراض كلامي يبدو ضريا من العيب، حيال التماسك الموضوعي، والذاتي معا لهذا الجهاز المنظم الضخم، الذي يخلق بزخمه كل كثافات العالم الخارجي والعالم الانساني، ويحدد بلعبة متحولات أشكال العلاقات والتصورات والتعابير كلها. «وهكذا ينشأ نموذج الفكر والسلوك وحيد البعد، تستبعد فيه الأفكار والآمال والأهداف التي تتجاوز بمحتواها الكون القائم للعقول والفعل، او ترد الى اطار هذا الكون» (٦٢).

وبهذه الكيفية، يقوم تحليل ماركيوز النقدي للغة المجتمع الصناعي المتقدم، على النفاذ الى ما وراء ظاهر الكلمات، للكشف عن كوامن هذه اللغة في العلاقات الاجتماعية المستمرة بها، والتي غالبا ما يحاول هذا المجتمع حجبها.

ولكن ما هي الآليات التي يتخذها المجتمع الصناعي المتقدم في هذا الصدد؟

يبدأ ماركيوز بالتأكيد على آلية تشيبي reflection اللغة التي يلجأ اليها هذا المجتمع، حين يعاينها ككيان مفارق للفعل الانساني، مما يفضي الى إقامة فئانية من اللغة والقيم، تقوم بتكرس وخدمته واقعته الزاكن، بواسطة نظام اقتصادي تقني، يتكفل بحاجات إعادة الانتاج الاجتماعي. فلدیه، يمثل المجتمع الصناعي المتقدم تجسيدا للتشبي، وذلك بتفكيكه للوحدة العضوية والترابطات الانسانية في العمل البشري والحياة الاجتماعية، من خلال جعل الاشياء منفصلة، مجزأة، خاضعة للاغتراب. وفي هذا الوضع، تتحكم القيمة الصنمية fetish للسلع بشكل آلي على الكائنات، مخضعة ايها لمعيار الكم، والقيمة التي تتحدد من خلال الطبيعة الاقتصادية التي تسقط منطق السوق والسلع على الذات والأشياء، بما يشي بتحويل كل ما هو تجريدي الى مادي، يتحكم فيه التشبي.

وهذا التشبيبي يحول عالم القول الى انعكاس للعالم التقني، اذ انه يضحى تعبيريا عما ينبج وعما يمكن صنعه. فلا تعود اللغة ادراكا للوجود والانسان، بل تصير مجرد استعادة عقلية لعالم موضوع وظاهر، عالم ادنى، ويذا تصبح أداة من الدرجة الثانية للتنبؤ بعمليات والتحكم بأدوات إجرائية. وتقوم هذه العملية على: «اختصار المفهوم في صورة محددة، والتطور المقوم

في صيغ سحرية صادقة بذاتها، والتحصن ضد التناقض، وتوحيد الشيء والشخص بموظيفته، وكلها اتجاهات تكشف العقل الواحد البعد في اللغة التي يتكلمها» (٦٣)

عبر هذا، يتم تحويل اللغة الى جزئيات ثابتة، عاطلة، لا تحيل الى اكثر مما تعني ظاهرا ومباشرة، اتساقا مع تقسيم المجتمع الى افراد، الى حالات خاصة، الى ذرات، يعيش كل منها في مداره الخاص، ولا يعي الحالة العامة التي يشكل فيها حالة خاصة.

اما الآلية الثانية التي يتخذها المجتمع الصناعي المتقدم نحو اللغة، فتقوم على تسديد معنى واحد ووحيد لها، أو ما يسمى «لغة الكليشية». هذه الطقوسية، وهذا المعنى الواحد للغة، ونسيان كثافتها، والتوقع في «عالم القول المغلق» يفضحه ماركيز، حين يرى هذا المجتمع قد استولى عليه باسم عقلانيته الخاصة.

من المرجح ان هذه الظاهرة وجدت دوما بوصفها احدى نزعات اللغة، إلا أننا في المجتمع المعاصر الأخذ بالتقنية نشهد هيمنة هذه النزعة، ويتسائل ماركيز: هل ستكون لها الكلمة الاخيرة؟ انها تترجم نفسها بصيغة لغوية جديدة. هي الكلمة التي تأمر وتنظم، والتي تحرض الناس على العمل والشراء والموافقة والإذعان، وهو الاسلوب الذي ينقلها، حيث بناء الجملة يتلخص ويتكثف كي يندمج كل توتر وكل فسحة بين مختلف أجزائها، وهو ما يتضح كمثال في استخدام فعل الأمر في لغة الاعلان الامريكية (اشترأوا، كلأوا، اشربوا...) اللغة هنا تنزع الى التوحيد بين محتوى المفهوم الفكري، والكلمة التي تعبر عنه بطريقة عامة وموحدة. «إن اللغة لا تحيل إلا الى السلوك الذي كيفته الدعاية ووحده فتصبح كليشيتها، وتتحكم بهذه الصفة المحكية او المكتوبة. وعندها يحول الاتصال دون نمو الحواس نموا أصيلا» (٦٤)

وتبدو الآلية الثالثة في تكريس وهم الحقيقة، بواسطة استخدام أساليب نمطية للغة. إذ يلاحظ ماركيز ان المجتمع الصناعي المتقدم يمارس صناعة توجيه العقول عن طريق الكليشيهات والشعارات والاختصارات والعبارة الجاهزة «ready-made sentences» الامر الذي يبرر امتداد استعمالها، وتسطيح دلالتها، وتمييع المعنى الحقيقي للمدلولات. ويضرب أمثلة على ذلك، عبارات

تنتشر في المجتمع الامريكي مثل «القنبلة النظيفة»، و«تأيلوراب القنبلة الهيدروجينية» و«فون براون مخترع الصواريخ العريض المكنين... الخ». ومثل هذه التعابير، وهو امر ليس صدفة، يتروى بصفة خاصة في كلمات تربط التكنولوجيا بالسياسة وبالفرقة العسكرية، وتدمج بين مصطلحات تنتمي لمجالات او كفاءات مختلفة في كل شامل» (٦٥)

ويلجأ ماركيز الى كشف خداع هذه اللغة ووهما وعناصر السلب الكامنة فيها، بالتساؤل حول شرعية ومضمون امتداد هذه التعابير: فوصف مخترع القنبلة الهيدروجينية بأنه اب هو خداع مقصود يربط الحنان بالتدمير، فيستخدم العبارة الاولى الشعرية (أب) لمحو فاعلية العبارة الثانية الفعلية (القنبلة الهيدروجينية). وفي هذا يتبدى دهاء العقل وخداعه في الجمع بينهما، حيث: «مؤلفتهما تساعد على الجمع بين النقاظ» (٦٦) ونأتي الى آخر الآليات التي يتخذها المجتمع الصناعي نحو اللغة، والتي يحددها ماركيز في الاستخدام الوظيفي للغة.

ذلك ان اللغة المغلفة والمستبدة في هذا المجتمع، تندمج مع المقومات الاساسية للتنظيم الاجتماعي، فتصبح افضل أدوات الرقابة والقمع ذات الصبغة العقلانية التي تزيد من فعاليتها، إذ تتعاون على دمج الافراد، ولتحكم في الجماهير، ليس فقط حسب نوع القيم التي تتنادى بها، ولا كجهاز انتشار للثقافة، بل أيضا على شكل الاتصالات المنقولة، ونمط الاعلام المقدم، والآراء التي تبثها، والدعاية والاساليب التي تفرضها، ونمط الخطاب الأدبي، والبحث العلمي المتدمج أكثر من أي نشاط آخر في اقتصاد المؤسسات والعلاقات والشركات الكونية.

ويوضح ماركيز انه في المجتمع الامريكي، يتم استلاب عقول الجماهير، عندما تنسب الأشياء لهم، كي تبدو وكأنها نابعة منهم وصادرة عنهم. «وتتأسس هذه العلاقة عبر لغة مصطفة، بصيغة شخصية، تلعب دورا فاعلا في وسائل الاتصال الجماهيري: هذا عضوكم (أنتم) في الكونجرس، وهذه دريكم (أنتم)، وهذا مخزنكم (أنتم) المفضل، وهذه صحيفتكم (أنتم).. لقد جلب خصيصا (لكم).. انه يدعوكم (أنتم)... الخ. وبهذه الطريقة.. فإن الأشياء والوظائف العامة المفروضة، الموحدة المعيار، تتمثل كما لو كانت قد صفت (خصيصا لكم). ولا يهم كثيرا ان صدق الافراد المعينون هذه

تقييم نقدي:

عبر تلك المباحث والنظريات والمساهمات، وبرغم ما يراه الأنثروبولوجي الأمريكي رالف لنتون (Linton) من أن: «دراسة اللغة يمكن أن تجري دون اهتمام كبير بعلاقاتها مع الجوانب الأخرى من النشاط الإنساني» (٧٠) فلا شك أن التقاء الدرسين اللغوي والأنثروبولوجي قد أثمر بعضاً من النتائج الإيجابية، يقف على رأسها الخروج على النمط السائد في الدرس اللغوي، الذي كان يعلى من شأن الدراسات النصية غير المباشرة، وذلك باحتفائه بالبحث الميداني المباشر، وإن جاز القول أن دوهوسير كان الأسبق في هذا المجال، حين قضى بعض الوقت في منطقة لوثينيا (Luthna) يدرس لهجات سكانية دراسة ميدانية، وكان من نتائج تلك الدراسة توصله لمبدأ مهم، حول أن الوثيقة اللغوية الشفاهية أصدق من الوثيقة المكتوبة لدراسة منحي لغة من اللغات.

ومع ذلك ورغمهم، فإن غالب الدراسات حول اللغة والثقافة، لا تسلم من التعجل في إقامة الصلة بين البنى اللغوية، وبين مجموعات من الظواهر الاجتماعية الثقافية المدروسة في صورة مسطحة. ذلك أن المجتمع وثقافته، لا يمكن أن يحدا أو يفترلا في نطاق اللغة. صحيح أن عدم وجود علاقة بين نظام الثقافة ونظام اللغة يجعل من النشاط الإنساني نوعاً من العلاقات الفوضوية المتنافرة، التي لا تقوم تعابيرها وظواهرها على روابط مميزة، لكن الأصح أن تحليل المجتمع وثقافته لا يمكن أن يتم من خلال صورة لغوية ثابتة.

وتورد شارلوت سيمور - سميث (Ch. Seymour Smith)، أن تبني النماذج اللغوية في تفسير وتحليل النظم الاجتماعية والثقافية، يثير صعوبات فكرية ومنهجية، تتحد في مدى مصداقية اللغة كنموذج رئيسي يعتمد عليه في تحديد بنى التصنيف أو الفكر، وكذلك في مدى مشروعية الثقافة والتنظيم الاجتماعي كأنظمة اتصال، يمكن تحليلها بنفس الطريقة التي يتم بها تحليل بنود اللغة (٧١).

ويلمس اللغوي المصري محمود فهمي حجازي هاتين الصعوبتين، حين يرى أن اللغة لها نظامها الخاص بها، وإن مفرداتها لا تطابق مفردات الوصف الأنثروبوجرافي، ذلك أنه لو كانت المطابقة مباشرة، لقلنا بأن عدد

اللغة أم لا، لأن فاعليتها تكمن في أنها تشجع وتسلل توحيد الأفراد ذاتياً مع الوظائف التي يؤدونها هم والآخرين في المجتمع (٦٧).

بل أن اللغة في غالب الخطابات الأدبي بهذا المجتمع الصناعي المتقدم تظل مهمشة، لا صلة لها بالعالم الكلي، أنها بتعبير ماركيز «عالم من الانشاء المغلق». فالنظام يفرض مضامين هذا الخطاب «الهدامة»، ويحاول ترويضها كمنتجات ثقافية «غير مؤذية»، يستطيع استهلاكها، دونما خطر، بعض اصحاب المغيلة الخصبة كذلك يلاحظ ماركيز أن لغة البحث العلمي في هذا المجتمع اصطلاحية شديدة التقيد، يصنعها الباحثون الاجتماعيون ويتوارثونها، بعد إضافة المزيد من التعقيدات عليها، تلك لغة يراها تشكل حاجزاً يقف بين العقل والفهم، وتخفي الصورة الحقيقية للقبحة للمجتمع، وتخدم اهداف الترشيد الوظيفي لكل العمليات الفردية في الجهاز المعقد للمجتمع الرأسمالي.

على أن الامر هنا لا يقتصر لدى ماركيز على هذا المجتمع الرأسمالي، إذ يرى أن النظام السوفييتي كذلك يستخدم الصيغ الماركسية التقليدية كشعارات سحرية يخل بها ألباب مواطنيه، ويختر بها عقولهم كي تنتشر بينهم روح المسايرة والرضوخ، وهي نفس الروح المميزة لإنسان المجتمع الرأسمالي، «فهذه اللغة المصطنعة بصيغة الطفوس، تحتفظ بالمحتوى الأصلي لنظرية ماركس على أنه حقيقة ينبغي الاعتقاد بها، لكنها تفتقد ذلك في التطبيق الذي يظهر على نحو مخالف تماماً» (٦٨).

إنها اللغة الوظيفية كلفة إدارة شمولية للوجود، والاتصال الموجب، الذي يكمل السيطرة على البشر والتحكم فيهم، ويفرض التوحيد البشري، ويمارس الرقابة والعنف على الملكات والقوى، وهي أيضاً «لغة معادية تماماً للتاريخ، لأن العقلية البراجماتية التي تصوغها لا تفسح إلا مكاناً واحداً واستخداماً ضعيفاً للعقل التاريخي.. اعتباراً من أنه إذا ما جمعد السلوك اللغوي المنظور التصوري، وإذا وقف ضد التجريد والتوسط، وإذا استسلم للوقائع المباشرة، فإنه يرفض الإقرار بالعوامل القائمة وراء الوقائع، بل يرفض الإقرار بهذه الوقائع ومحتواها التاريخي» (٦٩).

المدخل المعجمية يطابق محتويات الوصف الأنثروبوجرافي الكامل دون زيادة أو نقصان. (٧٢)

كذلك ينتقد رومان جاكوبسون R. Jakobson فرضية سابيريهورف. مذكراً: «إن هذه الفرضية توحي بوجود شبكة من العلاقات الخصبة المتبادلة بين مجموع مفاهيمنا القواعدية وبين ما في عقليتنا قبل الشعورية والأسطورية والشعرية من صور أليفة. لكن هذا لا يسمح لنا بافتراض علاقة إلزامية ما بين المدونة الكلامية وعملياتنا عند إنشاء المعاني الخالصة، أو أن ترتبط منظومة المقولات القواعدية بتصوراتنا عن العالم الموروثة عن الأجداد». (٧٣)

ولا تسلم الأسس المنهجية التي صاغها الأنثروبولوجيين أيضاً من هذا النقد، مثال ذلك الاعتراضات العديدة حول منهج الفهم الذاتي، الذي تتخذه الأنثروبولوجيا المعرفية في دراسة الطريقة التي تعمل على تنظيم خبرات الأفراد، عن طريق تحليل المقولات اللفظية التي يستخدمونها في التعبير عن هذه الخبرة، وهو ما يتضح في قول سابير: «أنه من الصعب فهم الفعل الذي يصدر عن شخص ما، حتى إذا قبلنا ضمنياً التباين الذي تفسر هذا الفعل. وكذلك عندما يقوم باحث بوضع تقرير عن أفعال جماعة في ثقافة ما.. في الوقت الذي لا يكون عنده أي تفسير لهذه الثقافة. إذ قد ينجح في تقديم صورة تتفق مع ما يراه ويسمعه، ولكنه لا يستطيع أن يصوغ هذه العلاقات في شكل مصطلحات تكون مفهومة ومقبولة من لدن أصحاب الثقافة ذاتها، فالأسباب التي قد تكون مقبولة لديهم بأزاء نوع معين من السلوك، قد لا تكون مقبولة بالنسبة له في تفسيره. وغالباً ما يفشل هذا الباحث في ملاحظة الجوانب المهمة في أفعال أعضاء هذه الجماعة، والتي تعطي أهمية لما هو موجود في عقول هؤلاء الناس، الذين عندهم القدرة على فهم هذه الأفعال، فالأشكال المهمة التي قد تبدو واضحة له، قد لا يكون لها نفس الأهمية عندهم». (٧٤)

إن المنطلق الرئيسي لأطراف تلك البحوث النظرية والمنهجية وهو حقيقة أن اللغة ليست سوى نتاج اجتماعي، منطوق صحيح، إلا أن تلك البحوث قد أعملت حقيقة أخرى، وهي أن اللغة أقل النتاجات الاجتماعية تأثيراً بما يطرأ على

الجماعة من تغيرات، بعبارة أخرى، فإن اللغة كأداة للاستمرار الاجتماعي، تظل محتفظة بقواعدها ومفرداتها عبر مراحل تاريخية طويلة وحافلة بالتغيرات. وبالتالي فإن الاعتماد على تحليل اللغة، للوصول إلى شخصية الجماعة، يفشل ما يطرأ على تلك الشخصية من تغيرات قد تكون أساسية عبر عصور طويلة، تظل فيها اللغة نسبياً على حالها. (٧٥)

الأمر إذن يبدو بحاجة إلى بذل جهود مبدعة، تدفع إلى تقصي واستغوار العلاقة بين اللغة والثقافة، والاهتمام بأشكالياتها وتساولاتها، خاصة مع تأثير نذر العولمة رامنا في تشظي اللغة وتناقض مدلولاتها، وتوسع «سوقها الكوني».

ها نحن نتقدم في المسألة حين نومن إلى وعود بحثية مطروحة، تقدم أجوبة لم تستطع بعد الأنثروبولوجيا أن تشارفها.

الهوامش

١ - بوبرديو أسئلة علم الاجتماع - حول القامة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة إبراهيم فتحي، دار العالم الثالث، القاهرة ١٩٩٥، ص ١٣٩-١٤٩

٢ - Sapir E. Selected Writings in (Language Culture and Personality) Edited by D. Mandelbaum University of California Press. Berkeley- Los Angeles. P161

٣ - Boas F. Handbook of American- Indian Languages (Vol 1) Bulletin 40 Washington 1900, P73

٤ - Benveniste E. Problemes de linguistique generate (Tome 1), Gallimard, Paris 1974, P38

٥ - ابرالفتح عثمان بن جني، الفصائص، تعليق الشيخ محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ص ٤٤-٤٥.

٦ - حازم القرطاجني: مناهج البلاغة وسراج الأدباء، تحقيق محمد الصبيح ابن العقبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ٧٧.

٧ - ابرعثمان الجياحيد، الديان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٢١

٨ - سيف الدين ابرو الحسن الأودي: غاية العرام في علم الكلام، تحقيق حسن محمود عبداللطيف، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٢١.

٩ - عبدالقاهر الجرجاني أسرار البلاغة في علم البيان، نشر محمد رشيد رضا، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٤٣

١٠ - ابوالنصر الفارابي: احصاء العلوم، حققه وقدم له وعلق عليه عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٥٧

١١ - محمد الجوهري الأنثروبولوجيا- أسس نظرية وطبقات علمية، مطابع سجل العرب، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٨٠، ص ٤٠

١٢ - Hymes D. Language in Culture and Society New York- London. 1964 P xxiii

١٣ - Ibid. P5.

١٤ - Argyie 1.

- Ibid P113. -٤٠
- Ibid. P118 . -٤١
- Ibid P78 -٤٢
- Thomer I. German words. German Personality and Protestantism in (Psychiatry) On* 1985 P403-441
- Kecskemeti P. and N. Ietess: Some Psychology No 27 1948 P91-132 -٤٤
- Shouby, E. the influence of the Arabic language on the psychology of the Arabs in (Middle East Journal) No 5 1951 P298 -٤٥
- Yaguello, M. Les mots et Les Femmes Psylol Paris 1978. -٤٦
- Chelli M : La Parole Arabe- Une theorie de la relativite des Cultures La Bibliotheque Arabe. Sindibad. Paris, 1980 -٤٧
- Levi- Strauss, C. L'Homme nu in (my thologiques). Vol 4 Paris 1971 P614. -٤٨
- Levi- Strauss, C: La Pensee sauvage Plon Paris 1962. P70-75. -٤٩
- Levi- Strauss, C: Anthropologie Struclurale Paris 1958. P101. -٥٠
- Levi- Strauss, C. Struclures elementaires de la Parent. Paris 1949. P68 -٥١
- Ibid P14-16 -٥٢
- Ibid P43 -٥٣
- Ibid P38 -٥٤
- Ibid P14 -٥٥
- Ibid P60 -٥٦
- Ibid P64- 65 -٥٧
- Ibid P87 -٥٨
- Ibid P565 -٥٩
- Ibid P589 -٦٠
- ٦١- هيريت ماركيز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٦١.
- ٦٢- المرجع نفسه، ص ١٢
- ٦٣- نفسه، ص ٩٦
- ٦٤- نفسه ص ١٠٨
- ٦٥- نفسه ص ٩٢
- ٦٦- نفسه ص ٨٧
- ٦٧- نفسه ص ١٢٩
- Marcuse, H.: Le Marxisme sovietique traduit Par B. Cazes Gaimard. Paris 1962. P112. -٦٨
- ٦٩- هيريت ماركيز: الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق ص ٩٧.
- ٧٠- رالف لينتون: الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة عبدالمالك الناشف، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢٠.
- ٧١- شارلوت سيمور- سميت: موسوعة علم الإنسان - المعاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة باشارف محمد الجوهري، سلسلة (المشروع القومي للترجمة)، رقم (٦١)، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٢١
- ٧٢- محمود فهمي حجازي، المدخل اللغوي لدراسة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، وحدة التخطيط لجمع ودراسة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، مركز التراث الشعبي، الدوحة، ١٩٨٥، ص ٣٦٧-٣٦٨
- Jakobson, R: Essais de Linguistique Generale Paris 1961 P81. -٧٣
- Selected Writings of Edward Sapir in (Language and Mandebum. D. (ed) P564-587. (Parsinialy) Barkely university Press. 1964 -٧٤
- ٧٥- قدري حقني، الشخصية الاسرائيلية، دار الشايع للنشر، القاهرة- الكويت، امستردام، ١٩٧٨، ص ٦٦.
- Birdwhistel. I RL. Kinesics and Context -١٥
- Essays on body motion Communication University of Pennsylvania Press. Philadelpia. 1970. P83-89.
- ١٦- ابيكه هولنتكرانس قاموس مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٩٩-٣٠٠
- ١٧- Olmsted, D.L. Ethnolinguistics so for in J B Carol. Studies in Linguistics Harvrsd University Press 1969 P112
- Ibid P149- 1932. -١٨
- Marinet, A: Elements de linguistique generale Paris 1973 P72 -١٩
- Ullmann, S. Precs de Semantique -٢٠
- Francease A. Francke Borne 1983 P75
- Levi- Strauss, C: La Pensee Sauvage Paris 1962 P31. ٢١
- Frank, C.O: A struclural description of Subanun in W Goodenough (ed) Exploration in cultural Anthropology Mc Graw Hill. New York 1964 P92 -٢٢
- Mathros, G: La methode en Lexicologie Domane Francas Didier Paris 1983 P88. -٢٣
- ٢٤- محمد صالح بن عمر، العربية وثورة المناهج الحديثة، دار الرياح الاربع للنشر، تونس، ١٩٨٦، ص ١٥٧-١٧٦.
- ٢٥- Barnhoum / V. An introduction to Athropology (Vol. 25) Ethnology, The Dorsey Press Homework. 1982 P357- 357
- Frake C.O. OP. Cit. P81. -٢٦
- Frake C.O: How to ask for a drink in Subanum in J. Pride and J. Holmes (eds) Sociolinguistics Pengu n Books LTD. England. 1978. P260- 267 -٢٧
- ٢٨- Gunperz, I. I. And D. Hymes, Directions in Sociolinguistics- The Ethnography of Communication. New York 1972. P61.
- ٢٩- Hymes, D. The Ethnography of Speaking in (Readings in the Sociology of Language) I.A Fishman (ed) Mouton Publishers- The Hague Paris- New York 1977 P13.
- Ibid. P19. -٣٠
- Silnre, I. A. Propos du Marxisme en Linguistique Edition de la Nouvelle Critique Paris 1979. P28 -٣١
- Malnowski, B. Magic Science and Religion and other essays The Free Press London 1968 P243. -٣٢
- Malnowski, B: The problem of meaning in Primitive languages Supplement 1, in Ogden and Richard. The meaning of meaning Routledge and Kegan Paul. London 1959, P296-336. -٣٣
- Ibid. P180. -٣٤
- Malnowski, B. Magiq. Science and Religion Op. Cit P173-175. -٣٥
- Ibid P180 -٣٦
- Firih, I.R. Ethnographic analyses Language with refrence to Malinowsk's views in (Selected Papers) m N Palmer (ed) Longmans, London 1968. P137 -٣٧
- Sapir E: Selected Writings (Vol.2) Barkesley- Los Angeles 1963 P104. -٣٨
- Ibid P111 -٣٩

بين الشرق والغرب

عمر كوش*

بداية لا يمكن الحديث عن الغرب بوصفه كياناً واحداً موحداً، إذ هو لم يكن كذلك في يوم من الأيام، كذلك فإن الشرق لم يكن موحداً في يوم ما، لكن مفهومي الغرب والشرق استخدموا ووظفوا في سياقات غامضة، وساهم هذا الاستخدام في إنتاج صور نمطية (Stereotypes) ملتبسة عن الغرب وعن الشرق. فقد تحول كل من الغرب والشرق إلى مفهوم متمثل أو تمثيلي، بناء على ميتافيزيقا تنهض على تمرکز ذاتي محاط بتمركزات عديدة داعمة له، فابتعد الوجود المتعين لواقع كل منهما، وغاب بذلك المعطى الواقعي للمفهوم، حيث نسجت مكونات ومركباته وفق أشكال متخيلة ونمطية تستلهم كل إمكانات التهميش والإلغاء، ليفقد المفهوم أي إمكان للجدل والرأي والتواصل.

وجهدنا هنا يرتكز على الكشف عن بعض آليات اشتغال الخطاب الميتافيزيقي في عملية تمثله للآخر بصفة عامة، والعمل على إبراز الأبعاد المتخيلة في هذا التمثيل، من حيث هي صور نمطية وأحكام ومواقف، بقدر ما تنبل من خزان رمزي يكثف الوجداني والعقدي والقدسي، فإنها تتبلور في شكل تدخلات وإجراءات ومعارك. وهذا يقتضي الوقوف عند ما أنتجه الخطاب من طرق لإدراك وتمثل الآخر، والتساؤل عما يعبر عنه من إرادة للمعرفة بالآخر، في مختلف التمثيلات، الأمر الذي يطرح أسئلة مخرجة أمام الفكر المنتج له، ولنمطه المهيم، خصوصاً

ظهر الاستشراق كفعالية من فعاليات التمرکز الغربي على الذات، وقد شكل الشرق في إطاره موضوعاً لتفكير نتجت عنه دراسات وأبحاث وأقوال مختلفة، بدا فيها الشرقي نمطاً ملتبساً ومفعماً بالأساطير والتصورات المغلوطة، وظهر فيه الشرق مغايراً ومفارقاً لواقع الشرق ذاته، مع أن الشرق ليس كياناً واحداً، لكن الأبحاث والدراسات الاستشراقية صورتها بناء على مسبقات وأحكام التمرکز الغربي

* باحث من سوريا

في هذه المرحلة التي تختلط فيها الرؤى والتصورات بالمصالح والرغبة في السيطرة على العالم.

صورة الآخر في الخطاب الغربي،

نهضت الميتافيزيقا الغربية على تقسيمات تدغدغ الذات وتروي عطشها المزمع في التفوق، وتؤكد أفضليتها على الآخر، لذا مدت هذه الذات بجسور مصطنعة تربطها بالإنعيق، انطلاقاً من حمى البحث عن ماض عريق وأصول ذهبية؛ وقد تمت، بناءً على ذلك، عملية إعادة كتابة تاريخ اليونان القديمة (١) بشكل يتماشى وأسطورة الغرب المدني والحضاري. ودعم ذلك النظرية التطورية، التي صنفت الشعوب والأمم إلى أصناف متمايزة ومتعارضة، مثل «متوحشون»، و«برابرة»، و«متمدنون»، وعليها نسج التمرکز الغربي، الذي يجد أصله النظري في التقسيم الأسطوري للعالم القديم إلى إنعريق وبرابرة، أو إلى أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة (٢).

ثم استعاضت المسيحية في العصور الوسطى معيار الفصل التقابلي في ثنائية: إنعريق / برابرة بمعيار فصل ميتافيزيقي آخر يقوم على ثنائية: مؤمنون / كافرون، وهو فصل يعتمد على معيار الإيمان بالمسيحية دون سواها من الأديان، ويتماشى مع الطبيعة التبشيرية للمسيحية، التي شنت العروب الصليبية على خلفية الصور الميتافيزيقية التي بنتها متخيلات التمرکز اللاهوتي وتعاليمه الكنسية. ومع النهضة الأوروبية دعم التمرکز العرقي، وبرز إلى الواجهة معيار «التقدم» أو «المدنية» لفصل جديد بين الشعوب، حيث بدا الغربي صورة للتفوق والصفاة والقوة. ثم بدأت، في العصر الحديث، حركة الأوربة التي تجلت بإخضاع مجتمعات وشعوب العالم للنموذج الأوروبي، عبر مختلف أشكال الانتداب والاستعمار والسيطرة، ورأت القوى المسيطرة في الغرب الحديث ضرورة إخضاع الشعوب للنموذج الغربي بوصفه النموذج الأمثل والأصلح لمختلف الشعوب، واحتل الغربي (الرجل الأبيض) فيه القطب الأول في ثنائية: المتقدم / المتخلف التي شكلت جوهر التفكير الميتافيزيقي الفلسفي الغربي الحديث.

الأنثروبولوجيا، المتوحشون/المتمدنون

أثرت مرتكزات التمرکز العرقي الغربي على الذات على مختلف معطيات وإفرازات الثقافة الغربية، فأنجبت ضرورياً من الميزات التي حاولت تصنيفها وفق نظم تراتبية وأنساق فكرية وعقلية، وخلقت معايير إحصائية للآخر وثقافته، ثم قامت باستغلال مختلف الصلات بين الشعوب وطرق حياتها لصالح مقتضيات التمرکز، فالرحالة والمبشرون و«المكتشفون» الأوائل تعاملوا مع الآخر وفق منطق التمرکز، وقدموا روايات وأقوالاً تقوم على معيار أفضلية الإنسان «المتمدن» على «غير المتمدن»، وساد مصطلح الإنسان «المتوحش»، ثم «البدائي» في أبحاث ودراسات التاريخ والأنثروبولوجيا والإنشولوجيا. وقد أخذت أقوال الرحالة والمبشرين الانتقائية ورواياتهم باعتبارها صورة تعبر عن واقع الشعوب «البدائية» أو «المتوحشة»، ثم ألصقت صفات وخصائص كثيرة بهذه الشعوب، ولعبت الأنثروبولوجيا دوراً هاماً في إشاعة هذه المصطلحات وانتشارها، إذ قدم العديد من الباحثين الأنثروبولوجيين تفسيرات ودراسات حول الفكر «البدائي» واختلافه عن الفكر «المتمدن». تدخل في هذا الإطار أبحاث ودراسات راندي علم الأنثروبولوجيا «مورغن» و«تايلر». فقد كتب «تايلر»: «تؤيد الأدلة المتوافرة الرأي القائل إن الإنسان المتمدن بشكل عام ليس أحكم وأقدر من المتوحش فحسب، بل أفضل وأسعد، وأن البربري يقف بينهما» (٣)، هكذا يصنف «تايلر» البشر إلى ثلاث حالات هي: التوحش والبربرية والتمدنية، ويؤكد أفضلية التمدن على التوحش والبربري، ويذهب «مورغن» متماشياً في إلصاقه الصفات الدنيا بالإنسان المتوحش بقوله: «يستدل على تدني الإنسان المتوحش في الموازين العقلية والأخلاقية، وعلى افتقاره للتطور والخبرة، وعلى خضوعه لشهواته الحيوانية وعواطف الدنينة، ومن بقايا الفن القديم التي تظهر في الآلات الصوتية والصخرية والغنظمية، ومن حياته في الكهوف على ذلك من الوضع الراهن للقبائل المتوحشة التي ما تزال في حالة متدنية

من التطور» (٤). ومع تطور علم الأنثروبولوجيا فُتدت الآراء والدراسات التي أُلصقت بالصفات البشعة والتمدنية بالشعوب التي خضعت لمعايير الغرب «المتمدن»، فعقلية الإنسان البدائي، كما بين كل من «ستروس» و«بوس»، لا تختلف بشكل جوهري عن عقلية الإنسان «التمدن». كما أن المكانة التمدنية والوضع الهابط للذين ينسبان إلى المجتمعات اللا كتابية ليسا سوى نتيجة لمقارنتهما بمجتمعات حضارة قامت على ميتافيزيقا التمرکز على الذات، وهي مقارنة تخفي أفكاراً مسبقة، وتقوم على معيار ومقياس ثقافة الأنثروبولوجي المنتمى إلى ثقافة التمرکز وهو يحد ذاته أحد نتاجاتها. لكن حيادية الدراسات العلمية ونزاهتها تقتضي عدم جواز استخدام مثال ثقافي معين لدراسة مثال آخر، كون المعايير والتصنيفات تختلف اختلافاً شديداً بين مجموعات الثقافة المختلفة. كما أن مصطلحات «بدائي» أو «متوحش» أو «بربري» هي نتاج لعقلية التمرکز ذاتها وصورها المتخيلة عن الآخر المختلف، بوصفها محاولة منها لإقصائه وتجريده من الصفات الإنسانية التي يتقاسمها الجميع. فليس هناك حدود فاصلة بين البشر في هذا المجال، رغم الاختلافات الواسعة، وإن وجدت فهي من صنع أوهام ميتافيزيقا التمرکز والفصل والإلغاء.

ميتافيزيقا الاستشراق

ظهر الاستشراق كفعالية من فعاليات التمرکز الغربي على الذات، وقد شكل الشرق في إطاره موضوعاً لتفكير نتجت عنه دراسات وأبحاث وأقوال مختلفة، بدا فيها الشرقي نمطاً ملتبساً ومفعماً بالأساطير والتصورات المغلوطة، وظهر فيه الشرق مغايراً ومغارقاً لواقع الشرق ذاته، مع أن الشرق ليس كياناً واحداً، لكن الأبحاث والدراسات الاستشراقية صورتها بناء على مسبقات وأحكام التمرکز الغربي. فالفصل الميتافيزيقي بين «الغرب» و«الشرق» لم يأخذ باصطلاحه المكاني والجغرافي، بل في تأكيد التباين الثقافي والسياسي والأيدلوجي بينهما في انقسامهما، لذلك فإن الاستشراق

ليس ظاهرة خلقتها ظروف تاريخية محددة (٥). كما أنه لم يشكل، عبر تاريخه، إفراناً لحاجات ومصالح الغرب الحيوية المتصاعدة، بقدر ما كان إفراناً، قد لا نخالي إذا قلنا «طبيعياً»، لعقل ميتافيزيقي متمركز على ذاته، همّة الأساس إنتاج الآخر (أي آخر) وفق صور ورغوبة ومتخيلة، تعتريها تشوهات الإحالة والفصل والمعايير الميتافيزيقية التي وسعت مجمل تاريخ الفلسفة الميتافيزيقية الغربية. وهكذا، تظهر ميتافيزيقا الاستشراق الذات الغربية في زهوة تفوقها وقوتها وسلطوتها، بينما تزيف ثقافة الآخر الشرقي (خصوصاً الإسلامي) وتحقر ثقافته ولغته وديانته ووجوده، وتضعه خارج التاريخ، وخارج الفضاء الكوني المشترك الذي يناضل من أجله الجميع، مجردة إياه من القيم الإنسانية المشتركة، قد لا ينطبق هذا التوصيف على توجهات وجهود بعض كبار المستشرقين، إنما على مجمل حركية وفعالية الاستشراق، خصوصاً خلال مراحل إقترانها بالمد الاستعماري.

من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا

كان الاستشراق مجالاً لتطبيق ونشر العلم الحديث في الشرق، لكنه جعل من الشرق ميداناً أنثروبولوجياً وأنثروبولوجياً مجرداً من قيمه وتاريخه، وظهر، وفق توصيفاته، الشرقي: العربي والتركي والفارسي، صورة للشهواني القاسي، أو صورة البربري الفظ، خاصة الشمال أفريقي. يجمع بين هذه الصور دين بسيط وبدائي ومتعصب وعدواني هو الإسلام، وكانت مسيحية القرون الوسطى قد بنت هذه الصور، ونسجتها مخيلة تركزها اللاهوتي الذي دفع إلى حدوث أكبر مواجهة دينية بين الإسلام والمسيحية خلال الحروب الصليبية.

ورغم أن الأنثروبولوجيا نمت وتطورت مع تطور العلوم الحديثة، غير أنها شهدت تغيرات كثيرة وواسعة، تغيرت معها النظرة إلى الآخر الشرقي وغيره، وشهد معها الاستشراق تغيراً واضحاً، من عالم مثبث يقوم على ماهوية ثقافية حسب تعبير «مكسيم رودسون» ويشده الماضي وصراعاته ونظرته الإقصائية، إلى عالم ينتقد

خاصة عندما نقلها إلى فلسفة التاريخ (٧) ، من بين هذه الاستنتاجات: التعارض بين الإسلام الجامد والخالد مع المسيحية والبوذية، والالتسامح البنيوي للإسلام، إضافة إلى التناقض ما بين الأحجام الواسعة لخارج القبر وبين ضيق مساحة القبر الذي يضم الميت. كل ذلك يبين مدى بعده عن الثقافة الإسلامية وفلسفتها وميراثها، ويعكس إرث وثقل إفرازات التمرکز الذاتي للغرب التي طالت حتى عالماً كبيراً في مثل مكانة «ستروس».

أنشودة رولان

وفي القرون الوسطى وبدايات النهضة الأوروبية، وهي الفترة التي شهدت الحروب الصليبية، وشكلت الصورة النمطية لأخر، يمكن أن نأخذ، كمثال، «أنشودة رولان» التي تعد من أقدم «أغنيات المأثر» الفرنسية، والتي يرجع تاريخ كتابتها المختلف عليه إلى الأعوام ١٠٨٦ و١١٢٠، حيث ينهض موضوع الأنشودة على حدث تاريخي محوّر. إذ تحوّر الأنشودة حادثة مقتل أحد القادة العسكريين، ويدعى «رولان»، في معركة بين جيش «شارلمان» وجماعة مسلحة من الباسك، وتتفنن في سرد بطولات «رولان» وصديقه «أوليفيه» قبل أن يقتلا في المعركة.

وتتلخص فكرة هذه الأنشودة في أن الكفار على خطأ والمسيحيين على صواب، وتشكل هذه الضدية قاعدة ثابتة في كتابات القرون الوسطى، حيث تقسم العالم وفق منطق ميتافيزيقي إلى قسمين متقابلين، أحدهما يمثل عالم الخير والآخر عالم الشر، والصراع بينهما هو صراع «بين عالم الظلمة وعالم النور، عالم الحقيقة وعالم الضلال، عالم الإيمان وعالم الكفر». وتلصق الأنشودة وأغنيات المأثر الأخرى التي تلتها كل الصفات السلبية بالسرازين، حتى لبدو العربي فيها وكأنه وحش كاسر ليس لديه قيم إنسانية، فالمسلمون في الأنشودة هم عبدة أصنام، «يوزعون أدعيتهم على آلهة ثلاثة: محمد وأبولان

المركز ويسعى نحو عالمية تفترض «وجود طبيعة إنسانية مشتركة، تنادي بتساوي الطاقات الكامنة للغفائت من أجل تحقيق ما هو إنساني» (٦). ومع ذلك لم تغلت الأنثروبولوجيا الاستشرافية من عقلية النموذج الأوروبي الأصح والأفضل، خصوصاً حين يتعلّق الأمر بالدراسات الإسلامية. فقد خضع الإسلام إلى تاريخ شرقية أوروبية بدءاً من القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين، حيث وضع في قفص الاتهام، وتعرض لمختلف أنواع الرفض خصوصاً شخصية النبي، وشكك في أسس المجتمع الذي انبنى على دعواه، وعممت الدراسات الأنثروبولوجية والإنشولوجية على المجتمعات الإسلامية، مثل تلك التي قام بها «وسترومارك»

«ج. تيلون» وغيرهما على قطاعات وبني بسيطة شملت بعض القبائل في الجزيرة العربية واليمن، وبعض قبائل البربر «الأمازيغيين» في الجزائر والمغرب، ومجموعات قبائل الطوارق في الصحراء المغاربية الكبرى وسواها. إن ثقافة وتقاليد هذه المجموعات لا تنطبق على القطاعات الغالبة في المجتمعات الإسلامية، كما إن مثل هذه الدراسات تنم عن ممارسة إنشولوجية غير علمية وغير دقيقة ويحكمها منطق استعماري في أغلب الأحيان.

ربما من الضروري، في هذا المجال، ذكر نموذج مغاير لهذه الدراسات، ويحضر هنا مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية «كلود ليفي ستروس»

فقد بينت دراسات هذا الفيلسوف والأنثروبولوجي تهافت صور التمرکز العرقي الغربي، وقام بدراسات تخص المجال الإسلامي، حيث بدأ بدراسة للفن الإسلامي والفن «الشرقي» في الهند والبلدان المجاورة لها، من خلال علاقة الأجزاء بالكل، كما أنه درس هندسة المقابر والأضرحة، وقدم تأملات للفن المغولي الإسلامي مبنية على تحليل أنثروبولوجي تنتهي بفلسفة التاريخ، واستعان بالتحليل النفسي الأنثروبولوجي، وقدم أبحاثاً ذات قيمة علمية عالية في كتابه «المدارات الحزينة»، إلا أن استنتاجاته وشروحاتها اعترافاً سوء فهم ولغظ كبير،

وترفغان، إضافة إلى أنهم يتقنون أعمال السحر والشعوذة» (أ). وتمثل هذه الأنشودة نموذجاً للجهل الناجم عن الوهم والتخيل، إذ تقترح «العماد» كحل تبسّطي لإخضاع الآخر واحتوائه، وهو توجه سوف يترسخ في الوعي الأوروبي في العصر الوسيط.

الصور النمطية عن الآخر: الظاهرة الصليبية

لم يشهد تاريخ حوض الألبس المتوسط توسعاً لأي إمبراطورية بالسرعة والمدى اللذين ميّزا التوسع الإسلامي، فقد انتشر الإسلام في ثلاث قارات في أقل من قرن من الزمن، وفرض نفسه على الثقافات السائدة في فضاءاتها بكل الطرق الممكنة، وجسد ذلك لحظة مزدوجة يتداخل فيها فعل القطيعة ورموز الاستمرار. وقد واجه هذا الاختراق الإسلامي مقاربات كبيرة، مثلت الجبر المسيحية أهم التحديات التي واجهته، وإن كان الإسلام قد جعل من مبدأ الجهاد قاعدة حاسمة للفتح والانتشار ومحاربة الكفر والشرك، فإن المسيحية ابتكرت المشروع الصليبي لإعادة الاعتبار للرسالة المسيحية بطرق جديدة لم يكن المسيحي، باختلاف كنيائهم، متعوداً عليها. وكان الهدف المعلن للصليبيين استعادة الأماكن المقدسة بالطرق العسكرية، واستثمروا في ذلك كل الوسائل الكفيلة بتكوين متخيل جمعي يعطي من شأن الذات ويقدم الآخر في أشكال انتقاصية، شيطانية، تمنح للمنفردون فيها حوافز التعبدية، والإيمان بعدوانيته وشراسته، لدرجة يصل فيها المحارب إلى خلق شعور لديه بأنه حين يحارب ضد المسلمين، فإنه يحارب الظلام قصد إشاعة الأنوار. وتشكلت الصورة النمطية المسيحية عن الإسلام بالتدرّج، وعُبرت، بكيفيات مختلفة، عن الاهتمام المسيحي الأوروبي بالواقعة الإسلامية. انطلق هذا الاهتمام، في البداية، من خلال المسيحية الشرقية، والنصارى الأصليين، ثم اتخذ أبعاداً أكثر جدية مع احتدام الصراع التاريخي والحضاري على البحر الأبيض المتوسط، إذ شكل الانتشار الإسلامي الكاسح أكبر تهديد للوجود المسيحي فيه، وأحدث قطيعة حاسمة بين المرحلة الرومانية التي تنظر إلى البحر المتوسط كمركز العالم

وفضاء استثنائي للمسيحية، وبين عهد جديد أعطى للعلاقات بين الشرق والغرب أبعاداً عميقة في العقل والوجدان جعلت المؤسسة المسيحية تشعّر بحسرة على فقدان وحدتها الجغرافية والروحية. وتجلت الحرب الرمزية والنفسية في الانتقال من كل مظاهر الواقعة الإسلامية، رسوياً ونصوصاً وحضارة وإنساناً، وتم خلق صورة قدحية للآخر، بهدف التعويض عن فقدان الكبير الذي أحدثته الإسلام، وظهر الإسلام للغرب المسيحي وكأنه ديانة وثنية تمتاز بالعنف وتدعو إلى الشبقية والشهوانية، بكل ما يفترض ذلك من كفر وتوحش وانحلال، ولم تكف المخيلة المسيحية الغربية بتضخيم وتشويه عقيدة المسلم وسلوكه ونمط حياته، بل أضافت اعتبارات «سيمبولوجية» تتعلق بلونه وهيبته، لدرجة كثفت فيها صورة المسلم، في العصر الوسيط، مخاوف وهلوسات اللاوعي الجمعي المسيحي ومثلت أكبر مصدر للخوف شهدت الأوساط المسيحية في ذلك الوقت من الزمن. وقد كان القصد من كل ذلك إنتاج ردود أفعال رافضة للإسلام في كليته، وخلق شروط تعبئة نفسية ومعنوية لمحاربه، وهذا ما جسدهت الظاهرة الصليبية في أبعادها الدينية والعسكرية والتخيلية. وكانت المحصلة: صوراً نمطية، جهلاً بالآخر، أحكاماً مسبقة، إرادة قوية على التشويه وتضخيم الأمور وتزييف الحقائق، ومع ذلك لا يمكن إرجاع الظاهرة الصليبية، في علاقتها المتصارعة أو المتساكنة مع الإسلام، إلى اعتبارات دينية محضة أو إلى مدّ وجذر عسكري، ذلك أنه بفعل إقامة نظام من الصور النمطية التي استمدت عناصرها من المرجعيات الدينية ومن الأحكام المغلوطة عن الآخر، ومن عوامل ذات طبيعة ثقافية، فإن المدى الزمني الطويل الذي تبلور فيه هذا النظام وتشكلت فيه تلك الصور لم يعد يخضع لحسابات المؤسسة الكنسية وحدها، وهذا يفسر استمرار الصور النمطية المكونة لها داخل المخيلة الغربية في زمننا الراهن وبكيفية مختلفة.

الآخر ومفارقات التسمية:

في ظل التطور التاريخي للإسلام، لم يعد اللفظ أو

الشعوب التي احتك بها الإسلام هي التي تمثل الآخر، إذ تحول الإفرتجي إلى آخر . وقد شكلت الحركة الصليبية صدمة كبيرة بالنسبة للمسلمين، وتركت تأثيراً نفسياً صامداً . وبواجهة هذا التحدي كان لا بد من استئناف الشغف الإسلامي واستنهاض القوى وكل الإمكانيات بغية إعادة بناء الذاتية العربية الإسلامية، واستوجب هذا إعادة تنشيط مقولة الجهاد وتعبئة الوجدان الإسلامي من منطلق اعتبار الآخر كياناً سالياً واستيطاناً عدائياً، ثم تطور الوعي الإسلامي الضدي بالآخر بشكل متساق مع نمو فكرة الجهاد، وارتقى بها إلى نظام الدعاية إلى جعلها قاعدة تعبدية، وتم التركيز على بعض رموز الآخر الدينية كالصليب مثلاً . ومثلت حرب الاسترداد التي نظمها صلاح الدين الأيوبي لحظة حاسمة في تطور الوعي الإسلامي بالآخر، واستفاد صلاح الدين من منهجية نور الدين زنكي في تنظيم حركة الجهاد، وزاد في القاموس الدعائي ألقاباً من قبيل «الكفار» و«المشركين» و«الأعداء» و«أعداء الله» لتسمية الإفرتج، وكان الإفرتج يمثل الآخر اللاتيني، أي كان أصله وانتمائه، وقد بقي الفهم العربي الإسلامي للحواجز الفاصلة بين الإسلام والآخر مزاجاً وغامضاً . ولم تجد الواقعة الإسلامية حرجاً في الانتهاز من كل الحضارات، ولم تشر إزاءها بالانقص على صعيد الفكر والمعرفة، إذ كان يرقى طلب العلم إلى مستوى الواجب الديني، وأفضت هزيمة الصليبيين إلى الانتباه إلى ما تعلمه الثقافة العربية الإسلامية من أسباب القوة علمياً وفكرياً.

صورة الآخر في الخيال الإسلامي

يمكن القول أن التمرکزيات تصاغ استناداً إلى نوع من التمثيل الذي تقدمه/ وتغذيه الروايات، الثقافية والدينية والتاريخية والجغرافية والفلسفية والأدبية، للذات المتوهمة بأوهام التفوق والنقاء والصفاء، والآخر الموسوم بالبدنس والدونية والاختلاط، وعليه يقدو التمرکز نوعاً من التعلق بتصور مضاعف عن الذات والآخر . وهو تصور ميتافيزيقي ينهض على الثنائيات الميتافيزيقية التي تقوم على التمايز والتراتب والتعالي،

وتأتي الروايات عبر الزمن لتراكم الصور النمطية المتخيلة الناتجة عنه.

والحديث عن الصورة التي اترسمت للآخر في الخيال الإسلامي يقودنا إلى العصر الوسيط، وبالتحديد إلى مفهوم «دار الإسلام» بوصفه مجالاً ثقافياً مشبعاً بمنظومة عقائدية متجانسة، تختلف عن المنظومة الخاصة بالآخر . لكن مع التقدم في الزمن، تراجع مصطلح «دار الإسلام» وأخذ مصطلح «العالم الإسلامي» يحل محله.

وقد كانت التمرکزية الإسلامية، ممثلة بدار الإسلام، ونظامها القيمي المعياري، هي الموجه الأكثر فعالية في صوغ ملامح الصورة النمطية للآخر، وهي في عمومها صور رغبوية تستقي مكوناتها من رغبة في تخفيف الأنا بمختلف أبعادها^(٩)، وعليه يجب أن نستقصي تفاصيلها المعاصرة، إذ أنه مع العصر الحديث لم تطلع المجتمعات الإسلامية في التخلص من مؤثرات الماضي، بل أن الدائنة والعولمة بذرت خلافاً جديداً تمثله مفاهيم التمرکز والتفوق ومحاولة سيطرة نموذج ثقافي على حساب آخر، فصارت تنبث اليوم المفاهيم التناقضية - السجالية بصورة إشكاليات الهوية والخصوصية والأصالة. فيما تعيش المجتمعات الإسلامية زمنين متناقضين في القيم والثقافة، حيث لم تستطع شعوبها أن تنجز فهماً تاريخياً متدرجاً ومطوراً للقيم النصية الدينية، بمعنى أنها لم تتمكن من إعادة إنتاج ماضيها بما يوافق حاضرها، ولم تتكيف مع سؤالات الدائنة، فطرحت قضية الهوية، كقضية إشكالية متعددة الأوجه، وبالتالي فإن طرح صورة الآخر في الخيال الإسلامي، خلال القرون الوسطى، بعد قضية تتصل بالحاضر بدرجة لا تقل أهمية عن اتصالها بالماضي.

لقد ارتبط مفهوم دار الإسلام حسب التقسيم الإسلامي لنعال بالمجتمعات والأقاليم التي رضخت للسيادة الإسلامية، فيما ارتبط مفهوم «دار الحرب» بكل ما يقع خارج ذلك. وقد نظر إلى الشعوب الأخرى القاطنة خارج دار الإسلام بوصفها شعوباً ضالة، ينبغي أن تمثل للشرعية الإسلامية، لذلك فهي في حالة حرب معلنة أو

وتكونت صورته بشكل متدرج، وهي تعنى بالجوانب البشرية أكثر من غيرها.

لا شك أن الصورة المشوشة عن أهل الشمال تشكلت في ظروف متوترة من الصراعات والنزاعات العسكرية والعقائدية والسياسية. أما صورة الشرق في أعين المسلمين فهي مختلفة، حيث يظهر فيها الشرق جذاباً ومتنوعاً وغير مشكل بأحكام مسبقة، غير أنه يمثل للمفاضلة بين دار الإسلام ودار الحرب. ويظهر الشرق في صورة شاملة لكل جوانب الحياة، من خلال الوصف المفصل لمظاهر الحياة والملك الذي قدمه الرحالة والجغرافيون، و خلا هذا الوصف من الأحكام الانتقاصية. وهذا يفسره التواصل المستمر للشرق بعالم المسلمين بواسطة التجارة المزدهرة وقتند. أما صورة الأفارقة، فقد تلونت في أعين الرحالة المسلمين بصورة تحكمت فيها الموجهات والمؤثرات الدينية والثقافية، فظهرت صورة الأفريقي معتمة كلون بشرته، كونها اقترنت بجملة من النواقص الدينية والعقلية والأخلاقية والولوية. هذه الصورة الانتقاصية للأفارقة تصلبت، وتشابكت مع الموجه اليوناني فأنتجت تنميطاً ثابتاً ليس في أعين المسلمين فقط، بل في أعين شعوب العالم كلها، وهي لا تزال تفعل فعلها إلى أيامنا هذه وإن بدرجات مختلفة.

الهوامش

- (١) ... للتفصيل ينظر كتاب مارتن برنار « ألبان السوداء » الجزء الأول تطفيق بلاد اليونان، ترجمة مجموعة من المترجمين، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧
- (٢) — أرسطو طاليس، السياسة، ترجمة أحمد لطفي السيد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص (٩٤-١٠٣)
- (٣) — البهائية، تحرير: أنشلي مونتاقو، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، عالم المعرفة العدد (٥٢)، أيار ١٩٨٢، ص (٢٤١)
- (٤) — المصدر السابق، ص (٢٤٠).
- (٥) — للتفصيل، أنظر كتاب إدوارد سعيد « الاستشراق »، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤
- (٦) — Hichem Djait, L'Europe et l'Islam, Seuil, Paris, 1978, p (24).
- (٧) — Hichem Djait, L'Europe et l'Islam, Seuil, Paris, 1978, p (70-80).
- (٨) — La chanson de roland, traduction et commentaires de Gerard Mognet, Paris, Bordes 1985
- (٩) — أنظر: عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠١.
- (١٠) — علي بن الحسين بن علي السعدي، التنبيه والإشراف، دار تحقيق التراث، بيروت، ١٩٨٦، ص (٢١).

مضمرة مع دار الإسلام، وعليه قامت النظرة للآخر على أسس دينية وقيمية، وهذا ما يسم التفكير والمفاهيم في العالم القديم بمجمله، حيث تفرض المفاهيم صوراً إكراهية للآخر، توجهها منظومات قيمية مختلفة، بوصف الآخر هو المختلف قيمياً. ويستمد هذا التصور في أذهان المسلمين حمولاته من التمرركزية الدينية، باعتبارها البؤرة التي تنبثق منها قيم الحق المستمدة من الله. وما دام الحق ينبثق من دار الإسلام فهي المركز بكل المعاني الدينية والثقافية والجغرافية والأخلاقية، ووجدت هذه التمرركزية الإسلامية تعبيراتها في التواريخ والآداب والفلسفات. وكانت الجغرافيا الوسيلة الأكثر فاعلية في تحديد أطرها الرمزية، حيث انطلق الجغرافيون من التسليم بها كحقيقة، حيث جعلوها موجهاً لتصوراتهم وفرضياتهم، وهذا ما ذهب إليه «ابن حوقل» حين جعل ديار العرب قلب الكرة الأرضية، كونها تضم الكعبة ومكة أم القرى، فيما جعل ممالك الكفار ضيقة وليس فيها أية قيمة مميزة، وكذلك فعل ابن خرداذبه وأبو الفداء.

ومع العصر العباسي نشأت مركزية العراق، حيث نظر إليه كأفضل الأقاليم، واعتبرت بغداد المركز الذي يستقطب الجميع، فالسعودي قدم في كتبه براهين على هذه التمرركزية، فوضع العراق في وسط الأقاليم السبعة التي اقترحها. وفي سياق هذه التمرركزية تشكلت الصور الإكراهية للآخر، ولعبت فكرة العلاقة بين الأقاليم والطبائع التي ورثها المسلمون عن اليونان دوراً في الحكم القيمي بحق الآخر، من هنا يجيء تقسيم السعودي للأجناس البشرية: بين شرقي مذكر، وغربي مؤنث، وشامي غبي، وجنوبي متوحش (١٠). هذا التنميط حسب الأقاليم يقوم على تقسيم جنسي وأخلاقي وعقلي وشكلي، يهدف إلى ربط الأجناس بسماوات وطبائع ثابتة، تحمل سمات دونية للآخر المختلف.

ويمكن العثور على صورة أهل الشمال عند الحدود التي رسمها الرحالة من أمثال: الطروش، وابن فضلان، وسلام الترحمان، وابن بطوطة، وأبي حامد الغرناطي، وأبي دلف الخزرجي، حيث ارتسم الشمال في أذهان القدماء باعتباره «بلاد الظلام» بناء على حكم اختزالي،

النقد من منظور القارئ

أن موريل

ترجمة: إبراهيم أولحيان *

لا يحيا العمل الأدبي إلا إذا قرئ، و«بدون عملية القراءة هذه ليس هناك سوى تخطيطات سوداء على الورق»، كما لاحظ ذلك سارتر في بداية كتابه «ما الأدب؟»: غير أن القراءة عملية صامتة لا تترك أثرا مكتوبًا، إلا ما ندر؛ وهي من صنيع أفراد معزولين، وفي غالب الأحيان غير معروفين. كل هذا يفسر بدون شك لماذا بقي القارئ لمدة طويلة مهمل النظرية الأدبية.

لقد قدم ميشال كونتا منذ عهد قريب، في جريدة لوموند، أعمال ندوة انعقدت في رانس سنة ١٩٩٢، لمعرفة «كيف يفعل الأدب». وعنوان دراسته «عقد القارئ» جعل من اهتمام النقد اليوم بشخصية القارئ الحدث البارز في السنوات العشر الأخيرة؛ لكن هذا التغيير في توجه الدراسات الأدبية قد مهد له ظهور نظريات القراءة في السبعينيات. وكتاب فنسان جوف في «القراءة» صدر في سلسلة «معالم أدبية» عن دار هاشيت، سنة ١٩٩٣، يصفها ويحللها تحليلًا دقيقًا: فتطور اللسانيات قد أهمل وصف سنن اللغة ووجه اهتمامه إلى «أفعال الكلام» وتحققها الفعلي؛ وبذلك ساهم كثيرا في دراسة موضوعية لظاهرة كانت إلى ذلك العين صعبة التحليل.

وتصف اللسانيات التداولية - التي تطورت خاصة في إنجلترا والولايات المتحدة - تأثير المتكلم في المرسل إليه، وتبين أيضا كيف أن المرسل إليه، إذ يتبنى الملفوظ لحسابه، يحول عبارات لها دلالات في نسق اللغة إلى جمل ذات معنى في حالات معينة وفي سياق بعينه.

تفترض عملية
التواصل لكي تكون
فعالة وجود أنساق
مشتركة بين المؤلف
وقرائه؛ أي نسق
اللغة، وأيضا الأنساق
الجمالية والإيديولوجية.
يتعين إذن معرفة
«من كان يقرأ - أو من
يقرأ، ولماذا»، ومعرفة
«التكوين الذي تلقاه
الكتاب في المدرسة أو
خارجها - والتكوين
الذي تلقاه كذلك
قراؤهم».

* ناقد من المغرب.

لقد حولت التداولية مشهد الدراسات الأدبية بإحداثها الأدب إلى وظيفة التواصلية التي حجبها البنيوية النصية. ومنذ سنة ١٩٧٣ أعلن هنري ميشونيك في كتابه «لأجل الشعرية»، عن «نهاية الحماقات التي تعد أن فعل الكتابة فعل لازم». فقد أصبحت الكتابة غير منفصلة عن «قول شيء ما لشخص ما». ولذلك سننهي مسيرتنا عبر حقول النقد محاولين أن نستوعب كيف استطاع التمييز النقدي على فعل القراءة أن يحول طريقة التفكير في الأدب، ويفسر من الآن فصاعداً اشتغال النص من خلال الدور الذي يلعبه المرسل إليه في تكوينه، وأيضاً في فهمه وفي تأويله؛ لأن الأدب يشيد توأصلاً مؤجلاً بين كاتب ما وقراء ليسوا بالضرورة كلهم معاصرين بعضهم لبعض، ولا حاضرين جميعهم في المكان نفسه.

لقد أمهل التاريخ وسوسولوجيا الأدب، منذ سنة ١٩٥٠، تحليل العمل الأدبي في علاقته بمؤلفه، أو بالعالم الممثل، واهتمنا، تحت التأثير القوي لساوتر، بالتواصل المؤسس بين المؤلف وجمهور القراء – الواقعيين أو المفترضين – الذين يتوجه إليهم. وتفترض جمالية التلقي، بتجاوزها لسوسولوجيا الأدب، أن العمل الفني هو دائماً عبارة عن معنى ممكن: فهو سؤال وليس جواباً. وترفض «معنى المؤلف» وتقايله بالمعاني المختلفة التي يعطيها القراء لنفس العمل على مر الزمن.

وبالموازاة مع هذه التحليلات التاريخية للأحداث التجريبية للقراءة، طور ميكائيل ريفاتير نظرية القارئ المثالي، أو «القارئ الجامع»، مبنياً الكيفية التي يوجه بها النص الأدبي لتلقيه ويبرمجها. لقد تمت إذن مراجعة تحليل البنيويين الشكلي، وأصبح في خدمة نظرية القراءة.

وبالقرب منا، يشتغل المحللون النصيون، مع جان بلمان نويل منذ سنة ١٩٨٣، على إعادة تحديد مفهوم التناسق ولاوعي النص، مبهنين إبداعية القراءة، ومفجرين إشكالية المعرفة النقدية. إن الاهتمام بـ«حقيقة العمل الأدبي». قد تم التخلي عنه لصالح التفكير في فعالية الفعل النقدي، سعياً لحد الناقد وقارته على إحياء «شحنات المعاني المتعددة، بل الغفيرة» الساكنة «بين سطور» العمل الأدبي.

تاريخ القراء «سوسولوجيا الأدب»

أصدر روبرت إسكارييت تحت عنوان «سوسولوجيا الأدب»، سنة ١٩٥٨، مؤلفاً – برنامجاً يحدد أهداف دراسة الشروط

المادية والاقتصادية والاجتماعية ومناهجها لإنتاج الأعمال الأدبية ونشرها واستهلاكها، يستجيب به للأدبي التي عبر عنها لانصون، في نص كتبه سنة ١٩٢٩، عنوانه «برنامج دراسات التاريخ المحلي للحياة الأدبية»، ولوسيان فيبر سنة ١٩٥٣، في «صراعات لأجل التاريخ»، وكلاهما يتضمن مجيء «تاريخ تاريخي» للأدب (فيبر) يأخذ بعين الاعتبار «القراء»، هذا الصدد المقتبس الذي ينبغي معرفة ثقافته ونشاطه، إذا كان المراد كتابة [...] تاريخ شروط الأدب الاجتماعية والثقافية» (لانصون).

وعلاقة العمل الأدبي بالعالم الذي شهد ولادته قد درسهما شكل آخر من أشكال النقد السوسولوجي، هو سوسولوجيا لوسيان غولدمان على سبيل المثال؛ لكن يجب أن نكتمل بتحليل علاقة العمل بقرائه. ويستعمل كل من روبرت إسكارييت ومدرسة بورديو لأجل ذلك مناهج لم يكن يعرفها لانصون. فهم يشتغلون على شكل مجموعات، ويقطعون على تاريخ الأدب الطرائق والإجراءات الجارية في «التاريخ السوسولوجي»، «المهتم بالفعاليات والمؤسسات، لا بالأفراد» (يسار في «تاريخ أم أدب؟»، ١٩٦٠). ويندرج تفكيرهم داخل الإطار النظري الذي رسمه سارتر في كتابه «ما الأدب؟»، الذي صدر سنة ١٩٤٨

لقد كان لسارتر دور هام في تحولات النقد الحديثة، إذ وضع القارئ والقراءة في مركز تفكيره حول الأدب. فقد أكد في كتابه «ما الأدب؟»، في الفصل الثالث منه، وعنوانه «لمن نكتب؟» – وهو الذي يتلو الفصلين المعنويين «ماذا يعني أن نكتب؟» و«لماذا نكتب؟» – وهو حجر الزاوية في الكتاب، أننا نكتب دائماً لأحد ما، وليس «لذاتنا أو إلى الله»، كما «ابعد» ذلك كتاب ما بعد سنة ١٩٥٠، إذ جعلوا «من الكتابة اهتماماً مهتافيزيقياً، وصلاً، وامتحاناً للضمير، فجعلوا منها كل شيء، إلا أن تكون توأصلاً». فهو يعارض نظريات الأدب المعروضة في الفصول السابقة، أي النظريات التعبيرية المنشغلة فقط بالطريقة التي يعبر أنا المؤلف عن نفسه في العمل، وبالنظريات الشكلانية المستوحاة من كانط والكantية التي ترى «العمل في ذاته»، باحثة في نص ما عما يقوله، في استقلال عن مقاصد مؤلفه. أما سارتر، فلا تهمة سوى العلاقة بين العمل والقراء: فهو يعطي الجمهور الأهمية التي يعطيها تين «للسوسط»: «فالوسط قوة تضرب في الماضي؛ والجمهور بخلاف ذلك توقع،

جمالية التلقي عند هانس روبرت ياكوس

تفترض سوسيولوجيا الأدب أن الكتاب يكلمون معاصريهم، وأن «الأعمال الفكرية [...] يجب أن تستهلك في حينها»، مثل «الموز، يكون أذ وقت جنيه» (سارتر) ونعرف مع ذلك أن بعض الأعمال الكبرى لم تلق نجاحا كبيرا وقت صدورها، لكن جمهورها تكون بعد ذلك بمدة طويلة. فرواية «التربية العاطفية» كان تلقيها سيئا في سنة ١٨٦٩، واتهمت بأنها «رواية غير روائية، حزينة، وملتبسة كالحياة» (بانغيل)؛ وأضحى فيما بعد معبودة الأجيال اللاحقة: فقد أعجب بها بروست، وكافكا، ويعدها ودي أن «من الأشياء التي تجعل الحياة تستحق أن نعيش».

ولاستجلاء القطائع أو الانزياحات التي تشوب علاقة المؤلف بجمهور عصره، ابتدعت جمالية التلقي مفهوم «أفق التوقع». ويتكون «أفق التوقع» عند جمهور ما من القراء من خبرته السابقة بالجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، ومن تراتبية القيم الأدبية لعصر ما. هذا «الرأي العام الأدبي» يمكن قراءته في نص العمل نفسه، لأنه يحيل ضمنا على أشياء سبقت قراءتها، وعلى عادات في القراءة يروم تحويلها. فليس موضوع الدراسة إذن هو الموقف الفردي والسيكولوجي لقراء معزولين، بل هو التجربة الجمالية المشتركة التي تؤسس كل فهم فردي للنص.

ويفسر مفهوم «أفق التوقع» أيضا آليات تلقي الأعمال والتطور الأدبي. فإذا كان العمل يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق، فإنه سيعرف نجاحا فوريا، لأنه يثير لدى قرائه لذة التعرف؛ أما إذا كان العمل الجديد يخرق قوانين الجنس، فيغير معيارا جماليا ما، فإنه يفشل، أو لا يفهم في حينه، وذلك لأنه لا يستجيب لأفاق جمهوره الأول؛ لكنه يصبح فيما بعد عملا - نموذجاً. ففي سنة ١٨٧٠، كانت جورج ساند تقول لفلوبيو: «ما زالوا يدمرون كتابك». وهو مع ذلك كتاب جيد، لكنه سينصف فيما بعد. يعمقنض التقليد الذي يقول بـ«الرواية الروائية»، يعمقنض نموذج الرواية الكلاسيكية، وهو الرواية البلازكية - المبنية بناء مأساوي - استطاع الجمهور المعاصر لفلوبيو أن يحكم بأن «التربية العاطفية ليست رواية». وبالمقابل، سيجعل كتاب «الرواية الجديدة» من فلوبيو معلمهم، وبذلك سيعتبرون أن صلاحية «الرواية البلازكية» قد انتهت: لقد فرضت الكتابة الروائية عند فلوبيو بقوة معيارا جماليا جديدا.

ومثال «التربية العاطفية» يبين أيضا أن العمل «يشمل في

وفراغ يجب ملؤه، وتطلع، بالمعنى المجازي وبالمعنى الحقيقي». إنه يسلم مبدئيا بأن فعالية التواصل تفسر العمل أكثر مما تفسره علاقته المحاكية مع العالم الخارجي.

وتفترض عملية التواصل لكي تكون فعالة وجود أنساق مشتركة بين المؤلف وقرائه: أي نسق اللغة، وأيضا الأنساق الجمالية والإيديولوجية. يتعين إذن معرفة «من كان يقرأ - أو من يقرأ، ولماذا»؛ ومعرفة «التكوين الذي تلقاه الكتاب في المدرسة أو خارجها - والتكوين الذي تلقاه كذلك قراؤهم»؛ ويتعين أيضا وصف «تحويلات الموضة الفنية والذوق» (لوسيان فيهر). فبالبحوث في قراءات مختلف الطبقات الاجتماعية يعرف القارئ من خلال «الجمهور» الذي ينتمي إليه. ولايد أيضا من تتبع المسار الاجتماعي للمنشورات الأدبية ورسم مراحلها، لأن أنماط الإنتاج المعادي وأنماط نشر العمل تحدد الطريقة التي «يفعل بها الأدب». وتاريخ الكتاب يأتي لتكملة تاريخ القراء. ويقدم كلود بيشوا، في مقالة له حول «دكاكين القراءة في النصف الأول من القرن التاسع عشر»، فكرة دقيقة عن النتائج التي يمكن أن تتوصل إليها سوسيولوجيا الأدب. ودكاكين القراءة هذه كانت تطل على الشارع، شأنها شأن المتاجر، وكانت مفتوحة من الثامنة صباحا إلى العاشرة مساء؛ وقد ظلت تتكاثر إلى حدود سنة ١٨٣٦، وتقوم بإعارة الكتب والجرائد، وفي الوقت نفسه كانت مكان التقاء الكتاب والقراء. لقد ساهمت هذه المؤسسة كثيرا في نجاح الرواية في القرن التاسع عشر، وخلقت جمهورا لهذا الجنس - خصوصا من النساء، من الخادمات أو من نساء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة - وقادت كبار الكتاب نحو هذا الجمهور. فلأجل دكاكين القراءة هذه كتب بلزاك في بداية مشواره روايات كان يوقعها بأسماء مستعارة. تبين سوسيولوجيا الأدب إذن الدور الذي يضطلع به جمهور القراء، من خلال قيمه، وأذواقه، وتوقعاته، في تكون الأعمال الأدبية ونجاحها المباشر. لكن حجتها الوحيدة لتعليل النجاح الدائم أو المتأخر هي مسألة الإعجاب المنتزع. وتحاول جمالية التلقي، التي ظهرت في عقد السبعين من [القرن الماضي] مع هانس روبرت ياكوس ومدرسة كرونشمانس، أن تجيب عن هذه الأسئلة التي أبعدها سوسيولوجيا الأدب.

(بورخيس)، ويد «انفتاحه»:

«كل عمل فني، وإن كان شكلاً تاماً و«مخلقاً» من حيث اكتمال نظامه وإتزانته، فهو «منفتح»، على الأقل في أنه يمكن تأويله تأويلات مختلفة، دون أن يتغير من جراء ذلك أس فرادته» (أمبرطو إيكو في: «العمل المفتوح»، ١٩٦٥).

وتقوم الجماليات المعاصرة على إحدى خصائص الخطاب الأدبي، اكتشفها ياكوبسن. فهي تمثل تحليلًا مخالفًا للقرن التاسع عشر «إخفاق المؤلف» وعدم قدرته على توجيه تلقي عمله ومراقبته، وهو ما عبرت عنه الرومنسية بمجاز «القنبلة الملقاة في البحر». فلم يعد يرجع غموض الرسالة الفنية إلى ظروف نقلها، بل يدرس على أنه خاصية جوهرية في العمل الأدبي، أي «نتيجة مترتبة عن الشعر» (ياكوبسن، ذكره أمبرطو إيكو في «العمل المفتوح»). ويتربط على تنظيم الدال في النص الأدبي تنام مستمر لعلاقات داخلية على كل قارئ أن يكتشفها أثناء قراءته. وهذا الفضاء المفتوح «يصنع الصورة [...]» التي يتوقف وجودها توقفًا كلياً على إدراك القارئ أو عدم إدراكه لالتباس الخطاب الذي يقدم إليه «(جنيت: «صور»، في كتابه «صورة»».

والطرائق التقليدية في تفسير النصوص تنشغل بالهرمية وحدها، وترفض المعاني المجازية، بينما يستكثر منها النقد الجديد. وفي السجال الذي دار بين بارط وبيكار حول مسرح راسين أمثلة من هذا الاختلاف في طريقة القراءة: فقد غضب بيكار في كتابه «نقد جديد أم دجل جديد» من التجاوزات التي سمح بها بارط لنفسه عند قراءته نص راسين: ففي رد «نهرين» على «جونية»:

«لولا...

أني أتى أحياناً لأنتفض عند دميك»

يرى بارط صورة غريق على وشك الاختناق، باحثاً عن الهواء بحثاً جنونياً؛ ويبرر هذه القراءة المجازية لفعل «تنفس» مستنداً على طبيعة العلاقات بين «نهرين» و«جونية» في التراجيديا برمتها: فنهرين «في حاجة إلى «جونية» للتخلص من «كل ما يأتيه من النهر ويخنقه، من سلطة، وفضيلة، ونصائح، وأخلاق». أما بيكار، فعارض بارط مبيناً أن فعل «تنفس» في القرن السابع عشر «يعني هنا الاسترخاء والحصول على شيء من راحة النفس». والمعنى الوضعي وارد في المعاجم والقواميس في عصر راسين: أما المعاني الإيحائية، فيبينها قارئ تكون هي جوابه، أي «تاريخه ولقته، وهي

الوقت نفسه النص باعتباره بناء معطى، وتلقيه أو إدراكه من لدن القارئ أو المتفرج» (ياوس). ففي الواقع يختلف العمل الأدبي الواحد باختلاف النظرة إليه: فباربي دورفيلي مثلاً قد رأى فيه «الابتذال صادراً عن مرتعته الوخيم»؛ أما كافكا، فقد أعجبه «التشابه» بين المشهد الأخير من الرواية وبين «أسفار موسى الخمسة» فكل قارئ يسقط على النص المقروء خبرته بالعالم، ومخيلته، وثقافته.

فمعنى العمل الأدبي ليس خارجاً عن الزمن، ولا هو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه، بل يبني في غضون التاريخ، من خلال التجربة المختلفة التي يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه. فلا بد للتاريخ الأدبي الحقيقي أن يقيم بتاريخ الخلفيات المتعاقبة.

مسألة تأويل الأعمال الأدبية «العمل المفتوح»

إن تعدد قراءات عمل أدبي يعينه أمر ملحوظ في عملية القراءة؛ وهو اليوم موضوع تأملات نظرية ومناقشات عدة. ويقابل معنى الكاتب في التاريخ الأدبي الوضعي «معنى القراء»، أي تجميع قراءات للعمل الأدبي الواحد شديدة التنوع والاختلاف، بل متباينة، وهو تجميع غير منته من حيث المبدأ.

ومعلوم أن التاريخ الأدبي التقليدي يجمد العمل في تأويل نهائي؛ فالمعنى الوحيد «الصحيح» في نظره هو «معنى المؤلف»، أي «شمولية ميتافيزيقية يُعتقد أنها قد تكشف برمتها في أول ظهور له» (ياوس). ومن هذا المنظور، لن تكون القراءات الأخرى سوى خيانات. لكن إذا اتخذنا «وجهة نظر» أخرى – هي تلك التي صرح فاليري بأنها «ليست نادراً وجهة نظره» – فإن «ما نسميه عملاً جيداً يمكن أن يبدو إخفاً فظيحاً معني به المؤلف». «العمل الجيد» إذن، أي ذلك الذي يدوم، هو الذي يستمر في مخاطبتنا، «يحتسي في الوقت نفسه إلى الماضي والحاضر»، كما أشار إلى ذلك لانصون سنة ١٩١٠ في «منهج تاريخ الأدب» مع أنه لم يستطع فك استمرارية الأعمال العظيمة في الزمن.

«إن الكتاب الذي يريد أن يستمر هو ذلك الذي نستطيع قراءته قراءات متعددة. وعلى أية حال هو الذي يجب أن يسمح بقراءة متعددة ومتغيرة» (بورخيس)

ويعرف العمل الجدي بـ«القباس» ويد «مطاويعته اللانهائية»

هنا التحليل النفسي، وحقيقته»، عما «كان مكتوباً خارج كل جواب» (بارط).

ورغم ذلك قام جدال حول الحرية و«حدود التأويل» داخل النقد الجديد نفسه: ففي كتاب «لأجل جمالية للتلقي» (١٩٧٨)، ناقش يواوس اقتراحات بارط في كتابه «حول راسين»، وأصدر أمبرطو إيكو سنة ١٩٩٢ دراسته عنوانها «حدود التأويل»، عدل بها، بعد ثلاثين سنة، أطروحات كتابه «العمل المفتوح».

«حدود التأويل»

لقد أعلن رولان بارط بصراحة موقفه لصالح حرية التأويل في افتتاحية كتابه «حول راسين» (١٩٦٣). وهو يعتبر القراءة النقدية عملاً حراً، لكن شريطة أن يعلن الناقد إعلاناً جلياً عن اختياراته، وأن يأخذ على عاتقه التصوير السيكلوجي الذي يصدر عنه في قراءته. فاستمرارية العمل الأدبي نتيجة مترتبة على التأويل اللانهائي: قال: «المعاني تثبت وتقام بينها منافسة، ثم تستبدل: تضي المعاني ويبقى السؤال». ولم تنف أبداً جمالية التلقي للاتعدد الموجود في النص الأدبي، والتنافس الجوهري. وقد جعل فولغينغ إيزر (أحد المنظرين الأساسيين لمدرسة كونسطانس الألمانية) من اللاتحديد «شرطاً لقوة النثر الأدبي» (لتحليل أكثر تفصيلاً لهذه المقالة الصادرة سنة ١٩٧٠ تحت عنوان «النصوص باعتبارها بنى استدلالية»، نحيل على كتاب «القراءة» لفنسان جوف) ومع ذلك يجزم يواوس بأن التأويلات الجديدة لعمل أنجز في الماضي «تحميها من الاعتبارية المفرطة حدود الأفق التاريخي والاجتماعي وشروطه». فالنص نفسه يدعو

القارئ إلى إنجاز العمل مع المؤلف: فله نصيب فعال في بناء المعنى، لكن هذا النصيب الفعال ليس في حل مطلق من القيود: فلا هو ذاتي ولا هو اعتباطي، لأنه مشروط بالتلقيات السابقة. ولمعرفة الأسئلة التي يطرحها عمل من الأعمال الأدبية يجب إرجاعه إلى أفق توقع القراء الأولين. ومن جهة أخرى، فتعاقب المعاني المعطاة للنص نفسه عبر التاريخ له منطق الخاص: فهو يخلق تقليداً تأويلياً لا مناص من أن يقاس عليه كل تأويل جديد. ويوضح يواوس بأن بارط إنما كشف عن «راسين الفظ» للظن في الأسطورة البروجازية القائلة بـ«راسين اللين». لقد عثر

إن من حيث لا يدري على قراءة الأولين، لأن «السلبية الأصلية» في مسرح راسين قد أدركها النقد الكنسي ويور رويال إدراكاً تاماً واستنكارها؛ لكنها فيما بعد «نوسيت شيئاً فشيئاً مع تحول الأفق، والانتقال إلى وضعية جمالية محض». فليس من الضروري إذن قراءة كتاب «الطوطم والطابع» لاكتشاف «فطاعة المشيرة البدائية» في تراجيديات راسين، والعنف القديم في علاقة الآباء أو الأمهات بأبنائهم: إنها دلالة مسجلة في ذلك العمل أدركها القراء الأولون، ثم غيّبت.

ويمكن اختزال الجدل بين النقيدين حول القراءة المعاصرة لمسرحيات راسين في التقابل الذي أقامه أمبرطو إيكو في كتابه «حدود التأويل» بين نمطين من المقاربة التأويلية للتخصص الأدبي، تتعارضان اليوم. فبعض النقاد الممنعين إلى التفكيرية يسلمون بمدنبا بأنه «يجب البحث في النص عن الأشياء التي تعكس رغبات المرسل إليه الخاصة، وغرائزه، وإراداته»؛ وذلك هو موقف بارط سنة ١٩٦٣ في كتابه «حول راسين». ويعتقد آخرون أنه يجب البحث في النص عما يقوله بالاستناد إلى إنسجامه السياقي، وإلى موقع أنساق الدلالات التي يحيل عليها: فياوس قرأ راسين «بالاستناد إلى الوضعية التاريخية في عصر الكلاسيكية الفرنسية»، وذلك أيضاً هي المقاربة التي دافعت عنها نظريات سمبوليقا الفارئ المثالي. ويواوس - مثل ريفاتير - يعتقد أن «التأويل ليس حراً»، وقد بين ذلك بوسائل أخرى، هي وسائل التحليل الشكلي.

التحليل الشكلي ونظرية القراءة «القارئ الجامع» عند ميكائيل ريفاتير

من سنة ١٩٧١ إلى سنة ١٩٧٩، أي من كتاب «بحوث في الأسلوبية البنوية» إلى كتاب «إنتاج النص»، يشيد ميكائيل ريفاتير سمبوليقا للتأويل تركز على صورة قارئ مجرد، هو «القارئ الجامع». فقد عارض ريفاتير مسلمة البنوية النصية باستقلالية النص، وخالف في الوقت نفسه المقاربة التاريخية للقراءة، لأنها عنده مفردة في التجريبية. وأكد ريفاتير، خلافاً للبنويين، أن «الظاهرة الأدبية ليست هي النص وحده، بل هي أيضاً قارئه ومجموع ردود أفعال القارئ الممكنة على النص - ملفوظاً وتلفظاً». فالأشياء

يعتبر رولان
بارط القراءة
النقدية عملاً
حراً، لكن شريطة
أن يعلن الناقد
إعلاناً جلياً عن
اختياراته، وأن
يأخذ على عاتقه
التصور
السيكلوجي
الذي يصدر عنه

مكوناتها الحرفية متناثرة، وغير مؤكدة صوتيا، وأحيانا غير منطوقة.

فالقراءة، كما لا يخفى، تعني التلاوة بصوت مرتفع، وتعني أيضا فك رموز النص تفترض تجربة القراءة إذن معرفة سنن اللغة والميثولوجيا اللغظية^(١) الجارية في كل عصر من العصور، لأن الآراء المتداولة ومعتقدات الحكمة الشعبية كلها مسننة في الأسلوب على شكل صور شائعة، أو صور شائعة جديدة، أو تلميحات ثقافية. ويختلف القارئ الجامع عن القارئ الواقعي الذي سبق الحديث عنه في الفقرات السابقة في أن قرأته لا تستدعي تجربة الواقع - لأنها تختلف دائما من قارئ إلى آخر - بل تستدعي معرفة السنن اللغوي ورمزية الكلمات - ومن المفترض أن هذه المعرفة واحدة لدى أفراد المجموعة الثقافية الواحدة. ولكي يبين ريفانتر ذلك يعيد قراءة مقطع شعري كثير ما تم تفسيره، مأخوذ من مجموعة «سام» لبودليير، هو قوله:

«عندما تستحيل الأرض زنازة رطبة،

الرجاء فيها، كالفخاش،

ينصرف متخبطا بين الحيطان بجناحه الخجل

ومرتمطة بالأسقف المتعنتة رأسه».

فبالرجوع إلى الواقع يتبين أن تخضر طيران الفخاش بعيد عما هو معروف، «لأن للفخاش إدراكا يحجمه من هذا النوع من الحوادث»، وأن «ذلك كان معروفا قبل عصر بودليير». ولا تفسير لذلك إلا بالمعارض الشائع بين الدالين: فالفخاش تقيض الحمامة، طائر الأمل الذي ظهر لنوح في سيفنته، ورمز الروح القدس. لكن قصيدة بودليير قد عكست الصورة النمطية: لأن «الرجاء يمثله اليأس، وأقيم الفخاش مقام نقيضه». فطيران الفخاش إذن ليس متعادلا إلا لأنه الحمامة النقيض، والطائر النقيض.

هذا نموذج من «موقف القراءة المثالية» التي «يطالب بها النص». ولا تكفي ميثولوجيا أي قارئ كان لك رمزية الكلمات: وذلك أن «توليفة»^(٢) النص هي التي تبين السياق الثقافي الذي يجب فك رموز النص في إطاره».

«توليفة» النص

يتخذ القارئ الجامع «توليفة» ما، ويكتشف تأليفات داخل نصية تحدد «محورا أفقيا للدلالات»، يقابله ريفانتر بالمحور العمودي، الذي يجمع الدال بالمدلول.

«آليات فك رموز التوليفة، أي النص، تعلق الدال بالمدلول تعليقا كليا. فكل شيء يقع في مستواه، وكل شيء مما نسيمه

الواقعية الموضوعية الوحيدة في التواصل الأدبي هي العمل والقارئ، الحاضران ماديا وجسديا: فال مؤلف «يخلق انطلاقا من كلماته»، وهو والعالم الممثل ليسا سوى بديلين عن النص. ومن ثم جاء قرار جعل القارئ متلفظ النص عوض المؤلف.

وقارئ ريفانتر ليس كالسابق قارئنا واقعي، تقيّد ردود فعله وضعية تاريخية واجتماعية؛ بل هو قارئ مجرد، أي «أداة الوقوف على منبهات النص»؛ وسمي «القارئ الجامع» لأنه «يمثل مجموع القراءات الممكنة، وليس متوسطها». فهو متضمن في النص، والنص يوجه تلقيه الخاص ويتحكم فيه. وقد عرف ريفانتر «الأدبية» بأنها «التحكم الدقيق الذي يمارسه النص على تفكير القارئ للرموز».

«النص ليس عملا فنيا إذا لم يقرض نفسه على القارئ، وإذا لم يحدث بالضرورة رد فعل، وإذا لم يتحكم إلى حد ما في سلوك من يقرأ رموزه».

ويردود أفعال القارئ على النص هي دائما نتاج لشكله، ولو كانت ردود الأفعال هذه متأخرة أو مؤجلة بسبب تقلبات التاريخ؛ فهي ضرب من التحليل الشكلي، وليست ضربا من التفسير بالتاريخ أو بالسيكولوجيا. وبالمقابل، يجب ملاحظة البنات «داخل القارئ نفسه»، لا في النص فقط ويقابل ريفانتر باستمرار تجربة القراءة بالانحرافات التأويلية عند البنويين والنصيين. فوحده ما يستطيع «القارئ الجامع» إدراكه له معنى.

وقد أول ياكسن وليفي ستروس تراجعا طفيفا لحرف «راء» [r] أمام حرف «لام» [l] في ثلاثيتي قصيدة «القطع»، بأنه «زيادة بيان للانتقال من القط المحسوس إلى تحولاته الخرافية». فرد عليهما ريفانتر مؤكدا أن «لا أحد سيصدق أن هذا التفاوت الدقيق بين أربعة عشر «لاما» وأحد عشر «راء» له قيمة دلالية: بل يستبعد أكثر إذا نظر إلى الثلاثية الثانية: فحرف «لام» يرد فيها مرتين وثلاثتين، ويبدأ المقطع بحرف «راء» مرتين مقترنتين (في قول الشاعر: *four reins* كلاها - تلفتان إليهما العين والأذن أكثر مما يلتقيهما قافية بين الحرفين يخفيه انتشارهما على طول الأبهات». ويتهم ريفانتر أيضا جان ريكاردو (الذي اقترح في العدد ٣٤ من مجلة «تيل كبل» قراءة جناسية لأقصوصة إدغار آلن بو المسماة «الخنفساء الذهبية») بأنه وجد فيها «عناصر ليست بمخفية، بل لا وجود لها أصلا».

«لن تقوم أية قراءة باستخراج كلمة *good* (نهب) من كلمات

أن يبقى معها بإزاء النافذة حين يسمح بالانعزال؛ لقد اختفت هذه الكلمة تقريبا من معجمنا اليومي، لكنها لم تختف من الروايات، إذ «الكوة» فيها دائما هي المكان الخاص بالملاحظة المنعزلة المفضلة لما يقع داخل الغرفة، أو هي مكان المواعيد والمساكنات الغرامية؛ فهي علامة اصطلاحية دالة على «عزلة مفارقة بالنظر إلى وجودها في هامش الرقيا». ومرة أخرى يؤكد ريفاتير أن الأدب مصنوع أولا وقبل كل شيء من كلمات ومن تأليفات لفظية سجلتها الذاكرة.

لكن الكلمات أيضا تتغير مثل الأشياء والأفكار أو الأساطير. وبما أن اللغة تتطور باستمرار، فإن سنن النص يمكن أن يصبح غريبا عن قراء يقرأونه بعد كتابته بزمان طويل. يقترح ريفاتير إذن تاريخا أبعدا يأخذ بعين الاعتبار تطور اللغة، يكون تكملة ضرورية للتحليل الشكلي. هذه المقاربة الشكلية للتاريخ الأدبي تعيد إدخال القراء الواقعيين في حقل التحليل؛ وبذلك تدرج الصعوبات التي تواجه بناء قارئ مجرد.

قارئ مجرد أم قراء واقعيون؟

فرضية ريفاتير هي أن العمل الأدبي يمكن أن يصبح باطلا بالنسبة لقراء يقرأونه بعد وقت إبداعه بمدة طويلة، ليس لأن الذوق يتغير، بل لأن هناك مسافة تنسج باستمرار حتى إنها تصبح في بعض الأحيان متعذرة العبور، وتتعمق بين لغة النص ولغتهم. ويمثل لذلك بقصيدة «نافاران» من ديوان فكتور هيفو «مشرقيات»، كتبها احتفالا بمعركة بحرية في حرب استقلال اليونان؛ وفي وصف الشاعر للأسطول التركي تظهر «هيزرانات» و«يخوت». ففي سنة ١٨٢٩ يمكن أن تشير هذه الكلمات الغريبة النادرة في رثنتها وفي كتابتها إلى غرائبية مبهمة؛ لكن قارئا من القرن العشرين يجدها «غير لائقة في تركبتها». وذلك أن تصوراتنا للأجنبي اليوم مختلفة تمام الاختلاف، وكذلك أنساقنا الوضعية. فـ«الخيززانة» تحيلنا على الصين وعلى جنوب شرق آسيا، و«اليخت» يحيلنا على أوروبا وأمريكا الغربية، ولن يحيلنا البتة على تركيا.

والقراء الأولون، أي القراء التاريخيون، يفكرون أيضا، ويسهولة فائقة، المتناص، لأنهم «يشاركون المؤلف ثقافته»؛ غير أن ريفاتير حاول حل جزء من المصاعب التي يثيرها جعل القراء الواقعيين في الحسبان داخل نظرية للقراءة

دالا يدرك في صيغة صور شائعة، أي تأليفات لفظية، أي دوال. فلوست هناك كلمات نقرأها، ثم تأتي الصور الذهنية أو المفاهيم لتكوين معناها. هناك كلمات نقرأها، ثم مجموعات من الكلمات تسجلها الذاكرة، تندرج فيها الكلمات المقروءة في وضعيات مختلفة، أي في دالات مختلفة.

كل دال يجر معه سيفاكا بكامله من الأفكار الشائعة، ومن التخللات المشابهة للواقع المطابقة لإجماع عام. ففي المقطع المذكور من ديوان «سأم»، يولد دال الخفاش «زئزانة رطبة» و«الأسقف المتعفة»، ثم «قضايانا» و«عناكب». فالنص يفرض نفسه على القارئ ويقضي انخراطه، لأن كل كلمة من كلماته «تبدو ضرورية من أكثر من وجه، وعلاقاتها بالكلمات الأخرى إلزامية من أكثر من وجه». والعلاقات التركيبية بين الكلمات توجد في كل الجمل، وفي النص الأدبي «تنضم إليها علاقات أخرى دلالية أو شكلية». فالجملة الأدبية «مفرطة التحديد»، وتثير في ذهن القارئ متنا من التقادعات. ويمكن الحديث عن «أثر أسلوب» كلما «وقع نفاذ بين تفصيل ما والمجموع»، وذلك أن «وحدة الأسلوب» تتحدد بما فيها من «انزياح» عن المعايير السياقية، فتفرض نفسها بالضرورة على القارئ وتفاخه.

وهذا التجزئ الجديد للنص الأدبي إلى بنيات أسلوبية مختلفة عن البنيات الصوتية والسردية التي اكتشفها البنيويون له نتائج على مستويين: فلن يبنى بعدئذ تفسير نص ما على كلمة معزولة؛ والتقليد الفيلولوجي الذي بصم القراءة المدرسية للنصوص مرهوب؛ وما ادعاه الشكلانيون والنصيون من «إفراط في تعدد المعاني» هو أيضا موضوع جدال؛ وذلك أن الالتباس، أي سلطة للكلمات الإيحائية، مشروط ومقيد بدفاز [الوحدات الدلالية الصغرى] بواسطة التداخلات البنيوية. فطريقة التجميع البلاغي، الموجودة مثلا في الصورة التي صور رايلي فيها شخصية «كاريسبرونان» تبين أن الكلمات المستكثر منها فيما يشبه التلذذ بها «تصبح مرادفات على الرغم من معانها الأصلية في اللغة»؛ ويتم إبطال الوحدات الدلالية الصغرى غير المهمة، ووجدها الوحدات الدلالية الصغرى الأكثر تمفيلا تستمر وتتردد من كلمة إلى أخرى.

فالنص الأدبي يضم في ذاته قوانين فك رموزه؛ فلذلك يظهر بمثابة «نص» ثابت. ويؤكد ريفاتير أن «التخللات الأدبية لا تتأثر بتغير المرجع ولا بتطور الأساطير». ففي أغلب عماراتنا لم تعد هناك «كوة»: الميطان دقيقة جدا، والغرف أضيق من

وما سميناه، ربما في عجلة، «لاوعي النص»، ليس شيئا، بل هو «قوة»، أي «صيرورة كامنة» ينشطها وينعشها تدخل القارئ.

وقد رد بلمان نويل جزئيا على النقد اللاذع الذي وجهه المحللون النفسانيون إلى مفهوم «لاوعي النص»؛ فبعضهم، مثل جان لابلاش، امتنع عن تصور وجود - أو إمكان وجود - لاوعي آخر غير اللاوعي الفردي؛ فذلك لم يقبل التحلي عن مفهوم لاوعي المؤلف؛ وذلك أن «العمل اللاوعي للنص» لا يكون فعلا إلا إذا نشطه اللاوعي الفردي. لكن جان بلمان نويل يرى أن اللاوعي الوحيد الذي يمكن استحضاره هو لاوعي القارئ، وليس هو لاوعي المؤلف. وتحليل السمات المميزة للتواصل الأدبي يؤدي هنا، كما في السابق، إلى إحلال القارئ محل المؤلف.

فوجدنا لغة التحليل تغيرت. وجان بلمان نويل لا يقول عن النص الأدبي ما قاله إيزر وليكو، من أنه «لا محدد» أو «مفتوح»، بل «خصب». وكثيرا ما كان يعرف الكتابة الأدبية بأنها كتابة «خصب» - مليئة بالهضور، أي بالاهتمام بالآخر الذي لأجله وجد ذاك الـ «هضور»؛ فهي كتابة «تشير» إلى الآخر (وهو ما قاله بارط في مقدمة كتابه «بحوث نقدية»)، والنص الأدبي، على عكس الرسالة المكتوبة إلى مرسل إليه، موجه إلى جماعة من القراء؛ فهو لم يصنع لكي تُفك رموزه هنا والآن، بل ليراجع مرة ثانية، وتعاد قراءته ولتقبل شخصه من جديد بمعان مبدئية لامتنيته. لقد تغيب المؤلف عن نمته وتركه «يحيا حياته على طريقته». «لا أحد يتكلم داخله» - والكل يجد ذاته فيه. فتأثير التداولية في التحليل النصي جلي، وقد أوضح ذلك بيار بابيار إيشاها دقيقا في مقالته بل بمجلة «جسد مكتوب» في سنة ١٩٨٧:

«ما تم فقدانه سابقا مع المؤلف يتم استرجاعه لاحقا مع القارئ؛ باعتباره مشاركا في التنظيم. أو على الأقل طرفا في القوى التي تفعل النص ويضمن لها هو استمرار عملية التلغظ».

لقد أخذ لاوعي القارئ في التحليل النصي المكان الذي تركه شاغرا لاوعي المؤلف.

وأكد جان بلمان نويل بوضوح اليوم أكثر من أي وقت مضى أن القراءة - التحليل تتطلب إسهام اللاوعي الفردي للناقد - القارئ، أي «الاستثمار الشخصي في النص» (الاجتياح اللاوعي للنص» - مقالة نشرت في «نشرة علم النفس»). وقال إن نص قراءته المساهمة في الكتابة يتكون من «توليف

مستندة إلى قارئ مجرد، فميز بين المتناص والتناص. فهو يعرف التناص بأنه مجموعة من النصوص يمكن أن تقرُّها من النص الذي بين أيدينا؛ إذن، يتعلق التناص بثقافة القارئ الواقعي؛ لكنه عرف «التناص» بأنه «ظاهرة توجه قراءة نص ما». إذن، تبقى آثار التناص قابلة لأن يدرِكها قارئ غير قادر على أن يجد المتناص. فالتناص والتمتص يدل أحدهما على الآخر من خلال «انحرافات» صريحة أو دلالية، هي التي تشير إلى «الدلالات المطمورة».

التحليل النصي والتداولية «لاوعي النص» والقراءة

ظهر «لاوعي النص» في الوقت الذي هيمنت فيه نظريات النص، وادعى فيه النقد وصف الاشتغال المستقل للشيء الجمالي؛ وهو اليوم بمعاد تحديثه على أساس ما أتت به التداولية. وقد كان جان بلمان نويل أحد مؤسسي مفهوم «لاوعي النص» في عقد السبعين (من القرن العشرين)؛ فقد كتب مقالة - تكريما لديفيد أنزيو، صدرت في «نشرة علم النفس» - يورِّخ فيه لهذا المفهوم، ويؤكد فيها أنه «أصبح شيئا فشيئا شعارا يمكن أن يجتمع حوله أولئك الذين يريدون الانصبات إلى ما يقع وما يقال في اللاوعي من وجهة نظر القراء».

ولم يكن «منظور القراءة» هذا غائبا عن تعريفات السبعينيات؛ ففي سنة ١٩٧٢، في «النص وما قبل النص»، كتب جان بلمان نويل ما يلي:

«لاوعي النص [...] يتوجه، بنوع من التواطؤ لا نعرف طبيعته، إلى الخطابات اللاواعية الممكنة التي تدركه من خلال القراءة وتجبره على أن يربط ويترابط».

لكن التداولية جعلت استكشاف ضفة القراءة أمرا ممكنا من خلال نقد يربط مسألة «الاجتياح اللاوعي للنص». ولم تكن المشكلة قد طرحت إلى ذلك الوقت سوى من ضفة الكتابة.

وعملية إعادة تحديد مفهوم «لاوعي النص» هي أولا وقبل كل شيء اشتغال على الكلمات. فمن الأفضل أن نكف عن قول ما قاله أندري غرين سنة ١٩٧٢ من أن النص «له» لاوعي ما، بل من الأجدر أن نقول بـ «عمل لاواع للنص»:

«هذا [...] يسمح [...] بعدم إفساح المجال للاعتقاد بوجود واقع مستقل يثوي» خلف «النص، يرجي من القراءة إظهاره» مع أن هذه القراءة في الواقع يفترض أن تؤسس شبكة من المعاني «في ارتباط مع» كلمات النص» (جان بلمان نويل، في «بين السطور. بحث في التحليل النصي»، ١٩٨٨).

للمركب الغمل. وفي عنوان أول قصيدة من الديوان، وهو «بعد الطوفان». وفي «الاندهاش» الذي أحس به وقت التقريب بين النصين، أدرك الناقد فجأة ما «ينقص نقصانا صارخا» للإنصات إلى الرواية: وهو «الأم المالكة زمام الأسرار والسحر والصوت». الحاضرة في القصيدة في صورة الملكة - الساحرة. فقرأته قد «بعثت معطيات مكبوتة»، «واستحضرت» هذه الأم العتيقة من أعماق «اللاوعي الجماعي واللاوعي الفردي»، «وتجنيد» الناقد - القارئ لحقل قراءاته السابقة هو الذي أنتج صدى من ذاك القبيل. ولا يجب البحث عن قيمة «الحقيقة» لهذه القراءة في النص، ولا عند المؤلف، إذ لا شيء يثبت أنه فكر في رامبو أثناء كتابة تلك السطور: بل ينبغي البحث عنها في القراءة. إذن صارت القراءة خصبة من جراء ذلك. وقد «نجحت العملية»: فتقريب نص غراك من نص رامبو أظهر بين سطور الرواية - صورة خفية في أول وهلة، لكن ظهورها بكسبها قيمة الحقيقة الفعالة» (جان بلمان نويل، «القراءة بين السطور»، في مجلة «جسد مكتوب»، ١٩٨٤).

لقد أشار بيار بيار (في العدد نفسه من «جسد مكتوب») إلى «الانشقاق عن مورون (وعن فرويد أيضا) - ويبدو أن كتاب بلمان نويل يدعو إليه -» وهو انشقاق لم يعد يتعلق باستعمال السيرة أو تقنية بعضها مثل تقنية التفتيش، بل بتصور «الفعل النقدي نفسه». ومازلنا نذكر أن مورون ادعى إدراك حقيقة اللاوعي بنظرة موضوعية؛ وكان دائما يسعى إلى إبعاد أي «عامل شخصي»، وأي تسرب لذاتية الناقد، لا اعتقاده أن ذلك قد يشوش على الفعل النقدي. وكان دائما ينص على «علمية» منهج النقد النفسي التامة؛ فتبين أن هوس البيقن الوضعي والمعرفة الموضوعية كان يسكنه كما يسكن التاريخ الأدبي. أما التحليل النصي، فعلى العكس يضع الذاتية - أي حق القارئ في أن يقرأ من خلال ثقافته ولاوعيه - في مركز الفعل النقدي، ويدافع - بعد بارط - عن حرية القراءة وإبداعيتها؛ لكنه يرفض ما رافق أحيانا تلك الحرية المستعانة من إفراط: فلذلك قيدها. لا بالتاريخ، كما رأينا يواؤس فيشعل، ولا بالمراقبة التي يمارسها النص على فك رموزه، كما هو الشأن عند ريفاتير، بل بالالتزام الناقد مع قارنه.

التزام الناقد مع قارئه، نحو تعريف جديد للفعل النقدي

يختلف الفعل النقدي عن القراءة العادية في أنه فعل تواصل ويختلف القارئ الذي يقرأ لنفسه بنزوته واستيhamه عن

يتجاوز فيه مسلسل حياتي مع نسيج جمل وصفها المؤلف رسفا وانتهى منها»

إن القارئ، حسب جان بلمان نويل، ما هو بمجرد ولا بمحايد، بل هو قارئ يقرأ بذاته وثقافته ولاوعيه.

مفهوم «تداخل القراءة، أو إبداعية القراءة»

إن الإحالة الدائمة على المؤلف قبل أي شيء، ثم تقديس النص، قد استلزمنا محاسن حياد الناقد. ولإعادة الحرية والخصوبة إلى القراءة - إذ يرى جان بلمان نويل أنها حرمت منهما لمدة طويلة - صاغ مفهوما جديدا، فاقترح على الندوة التي انعقدت بمدينة رانس سنة ١٩٩٢ حول القراءة، بأن يكون هناك «تداخل القراءة»، مثلما هناك «تداخل النصوص» (الناقص).

(تداخل النصوص يعني نية الكاتب وعزمه على أن يكتب بمتناص بعينه: فتداخل قراءتي، من حيث أنا قارئ، سيكون هو إمكانية تعرف المتناص المعلن واستدعاء المرجعيات الكامنة - وقد لا تنتمي صراحة إلى هذا المتناص «الظاهر مبدئيا»)

لقد تم التأكيد على المبادرة المتروكة للمؤلف باستعماله المقابلة الفرويدية بين الظاهر والباطن. وإلى أشكال المتناص المعروفة في المعتاد - وقد أخصيناهما في الفصل السابق، وكلها ظاهر - ينضاه صدى «صعبة رؤيته»، سماه بلمان نويل «الاستحضار»، وهو مأخوذ من لغة السحر، وهو في معجم «لهرتي»: «عملية إظهار الجن أو الأشباح أو أرواح الموتى». وقد عرفه كالتالي:

«الاستحضار: هو أن تظهر في العمل الأدبي، أثناء القراءة، عناصر قابلة لإحداث تقارب تلمحي مع ملفوظ ينتمي إلى كتاب أدبي آخر. والفرق بينه وبين التلميح هو أنه لا شيء يشير إلى أن المؤلف أراد الإحالة على تلك العناصر، ولا أن أغلبية القراء سيكتشفونها. فهو إذن نوع من التلميح يعتمد بخصوض في سجلات اللاوعي الجماعي وفي اللاوعي الفردي».

والمثل المقترح لتوضيح مفهوم «تداخل القراءة» هو تقريب بين بعض سطور من رواية جوليان غراك «شرفة في الغابة»، وأول قصيدة من ديوان «إشراقات» لرامبو. فيطّل الرواية يتأمل مصيره قبل أن يبحر، ويحس بأن روحه «تتلطف بخفة على مياه الكارثة»، و«الأرض [...] تبدو له جميلة صافية، كما (تكون) بعد الطوفان». كان جان بلمان نويل يفكر أثناء قراءته لنص جوليان غراك في رامبو، وفي «الطفو الخافت»

الناقد «انداهاشا» يتصور أن قارئه سيشرح به. فالتحليل النصي يباين النقد النفسي ويتحاشى أن يُسقط على نص العمل الأدبي المعرفة النظرية - بل يعطها أيضا أثناء «الإنصات الطافي». لم تعد المسألة إذن مسألة حقيقة «موضوعية» في العمل الأدبي، بل مسألة علاقات الناقد وقارئه بالحقيقة، لأن التحليل النصي تعلم من أحدث تطورات التحليل النفسي أنه لا وجود لفكر منفصل عن انفعالات الذات ونشاطها النفسي. نحابن إذن ما سماه بهار باهار «الانتقال من إشكالية العمل الأدبي إلى إشكالية الفعل النقدي». فالأهم عند الناقد هو «أن يبتكر لنفسه أسلوبا» لكي «يستحث» عند قارئه «الاشتغال اللاوعي للنص»، عوض أن ينقل إليه عن العمل الأدبي حقيقة علمية ثابتة، بلغة شائقة باردة.

وعند جان بلمان نويل أن الأسلوب ضروري لكل عمل نقدي - لأن هذا «أشبه ما يكون بالافتتان»، ويفترض إرادة تنشيط خيال فاعل، لا الانحسار في إحدى زوايا المعرفة الموضوعية وحسب؛ وأنه لا مناص عنه عندما يلجأ الناقد إلى التحليل النفسي؛ وذلك أن الكلام عن اللاوعي ومع «يتطلب كتابة غير مباشرة، بل مبهم، تفسح المجال للتناقض ولا تنتشر الفروق». فالأسلوب، هذا «الطريق الوسط بين دمدمة ما يتعذر التعبير عنه وهدر النظرية المتعالي»، وحده يبرئ (النقد التحليلي النفسي) من تهمة القيام بقراءة اختزالية. ويعترف التحليل النصي اليوم بضرورة الاشتغال على اللغة، وهو ما نسيه النقد النفسي، وقد أخذ عليه مرارا تحذلقه واختزاليته، كما تشهد على ذلك، على سبيل المثال، التهم العنيفة التي وجهها إليه نفسانيان اثنان، هما بونناليس وميشيل دي موزان، في أحد أعداد «مجلة التحليل النفسي الجديدة»، وعنوانه «كتابة التحليل النفسي». لكن هذا النقاش الدائر حول الأسلوب ليس حكرا على المدارس التي تريد تطبيق التحليل النفسي على قراءة النصوص الأدبية، بل يندرج ضمن تطور حديث عرفه النقد.

• ترجمنا هذا المقال عن كتاب

Anne Maurel «LA CRITIQUE» Ed. Hachette 1994

١- «اللاوعي» مجموع الرموز والعلامات المستعملة لتدوين أصوات التأليف الموسيقي، لبيان ارتفاعها ومدتها وتوترتها واتجاهها وغير ذلك. (المترجم)

الناقد الذي (يكون كذلك) [...] حين يشتغل في حالة حوار مع نفسه، ومع الكتاب الذي يتحدث عنه، ومع القارئ الذي يتوجه إليه «لأن عليه مثلا أن يأخذ بعين الاعتبار المستوى الثقافي والاهتمامات المعاصرة لجمهوره» (جان بلمان نويل).

فأحر مبادرة لنقد اختار أن يتخذ «منظور القارئ» هي أن «يعي وجود قارئه وجود وظائفه التداولية».

وقد حدد جان بلمان نويل بوضوح، في مقالات كتبت ما بين سنة ١٩٨٧ واليوم، القواعد المفروضة على العمل النقدي. وقد أتاح هذا «النقد الواصف» فرصة لنقاش (سبق أن أشرنا إلى بعض جوانبه سابقا) بين نوعين من الأشكال المهمة في التحليل النفسي المطبق على قراءة النصوص الأدبية، هما النقد النفسي والتحليل النصي. ونرى فيه عودة سؤاليين أساسيين: سؤال الحقيقة وسؤال أسلوب النقد.

ومع أن المحلل النصي يحرص على كل تفاصيل العمل الأدبي، و«يفتك» النص المعروق، فإنه ظل مرغما على «تجميع» قراءته؛ بل هو مضطر مبدئيا إلى إعادة النظر في معطيات جزئية وبنائها. فثلك «فرصتها الوحيدة للانغلات من صفة الواقع والوصول إلى صفة الحقيقة». وإذا كان «فعل القراءة» الذي يبناه في الفقرة السابقة ليس مجرد نزوة ولا «محض هذيان»، فذلك لأنه يتيح له أن يجمع وينسق «مكتشفات متناثرة» وجدها أثناء «إنصات طاف» إلى نص رواية جوليان غراك: فيصير الناقد قادرا على «تحويل انطباعاته المتخيلة إلى عبارات رمزية». فالتحليل النصي لا يبعد مسألة الحقيقة، ولا مسألة مصير المعرفة التأويلية والمذهبية في القراءة النقدية؛ بل يصوغهما صياغة جديدة. والصورة التي ظهرت بين سطور رواية «شرقي الغابة» بعد تقريبها من نص قصيدة رامبو قد أطلق عليها «الاسم الذي يطلق على مثيلاتها من التشكلات اللاواعية التي أحصاها المذهب»؛ وإذا كان ذلك «مرضيا» فإن جان بلمان نويل لا يرى أنه أول معيار لصحة قراءته؛ وذلك أن صورة «الأم المألقة لزمزم الأسرار والسحر والموت» ليست صحيحة بالقياس إلى النظرية، بل بالنظر إلى فعاليتها الخاصة: «يكسبها ظهورها قيمة الحقيقة الفعالة»؛ وهي تؤلف القوى اللاواعية الفاعلة في نص الرواية؛ وتثير في

الحرب والشعر

كمال سبتي*

تاريخ العالم امرأة شرسة تخضعنا لها بقوة، وفي الوقت نفسه تريد من نظرتنا وتنهدينا الأخيرين أن يكونا من حصتها. بينما نحن سنقبل أن نوجد، مسرورين، في أي جزء آخر، عارفين أكثر مما ينبغي أن الجميل في التاريخ هو الجزء المتعلق بالروح فحسب، والمتمتع في مضي الماكنة الجهنمية كلها ليس غير لحظات التجريد وغياب العقل، اللذين على الرغم من كل شيء ينبتقان دائماً. ومع مرور الوقت، لن تكون المصيبة: الدوي والقصف وفوضىعة أن يجلدنا التاريخ، بل ذلك الانكسار للتوسل، الذي سيمكس فوق المياه العكرة - بفن سحري- سماء مزورة من المثل.

هرمان هسه ١٩٤٠*

-١-

الاندفاع في الشعر

أفكر في ما كتبه فوكو في اقتصاد العقاب. كان العقاب نفعياً ثم أصبح تشغيلاً. وفيه قال فوكو: زمن الألم يتكامل مع اقتصاد الألم. وأنا لا أشغل بما يدر ربحاً للاقتصاد. لكنني أبدو في النفي كالعقاب ميتافيزيقياً من جانب واهب الصورة بتعبير ابن سينا، وكالمنقاد - في الحركة دورياً - للعقل الأول الذي يحرك الأجرام - وهو غير الخالق» بتعبير ابن رشد. سيكون للعقاب الميتافيزيقي تأثير مادي في الوجه والشعر، وفي قوة الجسد في النظر

يوم هربت من العراق، كنت أفكر، كأي هارب، في الثأر في يوم العودة. وليس الثأر عند الشاعر، أكثر من الكتابة، ولقد قلت مرة: إن القصيدة ملجئي الوحيد للثأر. لكنما القصيدة قد لا تعضر، فيكون المقال، عندئذ، تعويضاً.. في الساعات الأولى للهرب فكرت في المقال.. وفي عنوانه أيضاً: «المهزلة البدوية»، وعدت عنه. فالأمر، قلت في نفسي قبل كل تلك السنين، أقسى من مهزلة بدوية. ثم نسيت المقال، وبدأت رحلة النفي الشاقة، متذكراً مصحبتني، الأحياء منهم والأموات في كل خطوة أخطوها. فلقد كنت شاهداً على الجحيم، وهارباً منه.

* شاعر وكاتب من العراق يقم في هولندا

الشعراء؟ ولماذا يرضى هذا العدد من الشعراء أن يخسر في حياته كل شيء، من أجل ألا يخسر الشعر؟ أم هوهم أن يتعالى على ملذات الحياة فيعيشها معوزاً؟ وماذا يعني فيما بعد من الشعر؟ وما معنى أن تخسر الشعر؟ ومتى يُخسر الشعر؟ ما معنى أن تخشى على شعرك ألا يكون طاهراً؟ ما هو الشعر الطاهر؟ ولماذا ترضى أن تكون شاعراً منزعجاً معوزاً، ولا ترضى أن تكون شاعر دولة أو رجل أعمال؟ ومتى تعلّمت هذه الأسئلة؟ وأين تعلمتها؟ ومن علمك إياها؟ لتوقف الأسئلة. فهذا العدد من علامات الاستفهام - وحده - قد يقتل الرغبة في المضي قدماً في هذه الكتابة. ليس غرض هذه الكتابة الإجابة مدرسياً عن هذه الأسئلة، لكننا غرضها الفعلي هو استقراء وضع كاتبها، مادياً ونفسياً. فهو يسمي نفسه شاعراً، ويسمى عراقياً، ويسمى نفسه وقد يسمّى متغنياً، وثمة حرب على الأبواب..

إن أحداً منا، ربما تمنى لو أنه لم يولد عراقياً، فقد أخذت الدولة من عمره أكثر من ثلاثين سنة في نظام طوارئ، قاس، حتمته حروب داخلية وخارجية، افتعلت افتعلاً، وسقط فيها مليوناً قتيل. إن أحداً منا ربما تمنى لو أنه لم يولد عراقياً، وهو يرى هربه من البلاد يرميه في عزلة، تشبه إلى عقاباً ميتافيزيقياً قد تكون أقرته الآلهة جميعاً. إن أحداً منا ربما تمنى لو أنه لم يولد عراقياً وهو يرى نفسه يخادع المصير كل مرة بأمل ما بقي الجسد المتعب: الهدم الأخير.

هذه الكتابة، وكل كتابة، هي مخادعة للمصير.. وتستدعي كل كتابة عن الحرب مشاهد عن الطائرات والبوراج والدبابات والمدافع والرشاشات وغيرها. تطلق صواريخ وقنابل ورصاصاً، فتهدم أبنية ويُقتل أناس. قد تكون الأبنية معالق أمنية لديكتاتور، وقد يكون الأناس فيها جلادين وقتلة. ولكن قد تكون الأبنية - أيضاً - بيوتاً ومدارس ومستشفيات ومعامل ومعسكرات للجيش، فتهدم كلها على بشر أبرياء ومنهم جنود «مكثفون» في الخدمة الإلزامية، قد لا يفقهون شيئاً في السياسة. وهذا كله تدمير، وهذا كله قتل.. ما ذكرته توأ قد يكون أمراً مضحكاً في كتابة عن الحرب.

والحركة. وإذا كانت وظيفة «الفاعل» عند المعلم الشيخ ابن سينا هي إيجاد الصورة للمادة، فإن هذا الفاعل - وإعجب الصورة، القاسي، المنفي كثيراً، فقد أسقط مني الكثير من الشعر، وغير تفاصيل الوجه وأحوجني إلى نظارتين... الخ. كما أن دورة الهروب من بغداد مروراً بدول أخرى، والارتقاء سنوات عدة في إسبانيا، ثم الانتهاء منزعجاً في مدينة صغيرة في الجنوب الهولندي، والرغبة في العودة إلى بغداد، قد تكون متناقدة غريباً - وفيزيائياً حتى - لحركة الأجرام عند ابن رشد، التي تدور دورياً في أفلاك، يحركها العقل الأول. وفيها قال ابن رشد قوله الجميل في «تهافت التهافت»: «السماء حيوان مطيع للخلاق، بحركته الدورية». وقد استعرت في قصيدة قصيرة أخيراً، وغير هذا، فقد أكون وفقت - في حالي هذا - بين مذهبين مختلفين: مذهب الشيخ الرئيس أبي علي ابن سينا ومذهب فيلسوف قرطبة أبي الوليد ابن رشد. على أنني في هذا المنفى، المنزلة بي عن الناس، أندفع بقوة في الشعر بحثاً عن قوته التي أتوهمها للدفاع عني، ضدي أو ضد ابن سينا وابن رشد. أما لماذا أندفع بقوة في الشعر؟ ربما لأنني شاعر أولاً، ولأن في - أصلاً - مسعى تراجيدي منذ الصغر ثانياً. والشعر والتراجيديا توأمان. وفي اندفاعي هذا أقرأ حول الشعر كثيراً، بينما لا أكاد أقرأ شعرًا إلا لشعراء أعرفهم. وقراءة الشعر الذي تعرف صاحبه، هي قراءة ودودة حتى إذا أردت أن تقسو. فالشاعر الذي تعرفه يطل عليك من بين الأسطر بعينين تتبدلان تبعاً لتبدل عينيك وقت القراءة. فإذا ارتحت لمقطع شعري وظهرت علامات الارتجاج واضحة في عينيك، ارتاحت عيناً صاحبك، وإذا غضبت من مقطع غضبتك عليك، وإذا سكت، لا تريد أن تقول شيئاً ظلتا حائزتين مترقبتين. لكننا الاندفاع في الشعر لا يختصر في قراءة الشعر، أو في ما يكتب حوله حسب الاندفاع في الشعر هو خيار روحي وعقلي في أن. قد يُفهم أحياناً، وقد لا يُفهم في أحيان أخرى، لكنك تملك به، سعيداً، كما لو أنك تفهمه، وقد تكون تفهمه حقاً، لكنك لا تستطيع حصر فهمك في فكرة ما. وأنت في كل هذا تسأل: لماذا نكتب الشعر؟ ولماذا لا يعطوه أي أمر آخر في الحياة عند عدد من

لكنما استذكاه قد لا يكون بلا مبرر وثمة حرب على الأبواب.

تبدأ الحرب عندما يصدر قائد سياسي أو عسكري أوامر صارمة واجبة التنفيذ إلى لته الحربية، بضرب العدو ضرباً شديداً من أجل تدميره. لكن الحرب تبدأ أيضاً، في مكان آخر، عندما يرى شاعر منعزل، أعزل، مسكين، خطأ قد أصبح الصواب الأوحـد، سيسأل القائد مساعديه: كم قُتل من العدو؟ وسيسأل الشاعر ذاته الوحيدة: كم قُتل من الناس؟ وإذا لا يجديه أي جواب نفعا، ينكفي إلى ذاته الوحيدة، كما في كل مرة، متذكراً كونفوشيوس، الذي قال مرة عن الفارق بين السلم والحرب: «في السلم يدفن الأبناء آباءهم وفي الحرب يدفن الآباء أبناءهم». لكن هذا السهل الممتنع، على فداحته، يصح على الحرب في الجبهات، لا على حرب قصف المدن بالطائرات، والصواريخ البعيدة المدى. سينكفي الشاعر الأعزل والمنعزل إذا إلى ذاته الوحيدة، المندفعة بقوة في الشعر، عله يجد جواباً في هذا الاندفاع – الفخار الذي قد يفهم أحياناً، وقد لا يفهم في أحيان أخرى، على الرغم من الإمساك به، ولكن من غير حصره في فكرة ما. الاندفاع في الشعر، ولنقل الشعر منذ الآن، بدلاً منه، بعد أن تساوى تماماً، لا يوقف الحرب. لا يحمي البشر من السقوط قتلى في الجبهات أو في المدن المقصوفة المحاصرة. لكنه سينجي الشاعر من التساوي مع القاتل أو القاتل بالحرب، عندما يفرض على الشاعر أن يستذكر أسئلته بعلاـمات استفهامها الكثيرة، بدءاً من: لماذا نكتب الشعر؟ وانتهاء بما لا أدريه من الأسئلة. عندما لا يتساوى الشاعر المنعزل مع القاتل بالحرب، سيحقق له ما يتمناه الشاعر الحق في هذه الحياة: التساوي بين الشاعر والشعر. يعني أن يصبح الشاعر هو الشعر. سيفهم الشاعر المنعزل، الفقير، الوحيد، أن سعادته في الحياة تتحقق هنا، لا بالأموال والممتلكات، إنما بتساويه مع الشعر. الحرب ليست فعلاً شعرياً، يقول الشاعر.. الرافض الحرب. ولكن ثمة من الشعراء من يتغزل بطائرات الحرب المقبلة، المتوجهة إلى ضرب بلاده. والجملة الأخيرة الموضوعة بعد الغارزة، هي

للتقليل من فظاعة فعله، لا للإيحاء بخيانة ما، فأن يقبل ضرب الطائرات، أية طائرات، مدناً فإنما يرتكب فعلاً يعافه الشعر، كما أرادت هذه الكتابة أن تقول. وعندما يقبل ضرب الطائرات، أية طائرات، مدناً في بلاده، فإنما يعطيني أملاً لكي أفهمه. وعلى الرغم من أن الشق الأول من الجواب، هو كفيـل بالشق الثاني منه، إلا أنني سأظل ماسكاً بأملـي المسكين، في فهمه. لكن الحرب ليست فعلاً شعرياً، حتى لو كانت حرباً ضد بلاده. هنا لا يتساوى الشاعر القاتل بالحرب مع الشعر. فهو في وإيه، والشعر في وإيه آخر. وهنا أيضاً، سيفهم الشاعر المنعزل، الفقير، الوحيد، أن سعادته تتحقق في عزلته وفقره ووحدته هنا، لا بالأموال والممتلكات، إنما بمشييه في الشوارع، مزهواً بتساويه مع الشعر. بينما الآخر، الغني المالك، البخيل عادة، يعارض الشعر، والشعر كله، بتفغله بالحرب وبآلاتها. التغزل بالحرب هو غير التغزل بالموت. التغزل بالحرب هو تغزل بالفوز فصانع الحرب ذاهب ليفوز. والتغزل بالموت، هو تغزل بالخسارة. سيكون إذا الشاعر المتغزل بالحرب، وهو هنا شاعر شاطر في الفوز، دعوا لرافض الحرب: الشاعر المنعزل الفقير، حتى لو كانا من بلد واحد. سيذهب الشاعر الشاطر ليفوز فوزاً، لنُسَمَّه ربحاً. وسينكفي الثاني إلى خسارة الموتى، متباهياً بأنه من الذين لم يربحوا شيئاً من غنائم الحرب. سيظل يبحث عن سعادته في هذه الخسارة، وقد يجدها في الجمال غير المتحقق، حتماً، في دموية الريح، بل في عزاء الخسارة. خوان رامون خيمينيث، قال في كتابه لـ عن ذكرياته في أمريكا: «إن أعظم ما يستهويني في أمريكا كامن في سحر مقابرها» (١) كان يرى طفلة خارجة من بيتها فتعبر إلى المقبرة وهي تلاعب عروسها أو ترمق فراشة تتطاير أمامها. وتتعكس صلبان الشواهد على زجاج النوافذ من حولها، فيجتمع البيت والضريح في ظل واحد، ويظهر العصفور من شاهدة القبر إلى نافذة الدار، أماناً أماناً الطفلة الصغيرة في المقبرة. ثم يقول: يا له من نصر – هنا – ينتصر به الجمال على الموت. لا شك في أنه نصر رومانطيقي يذكر بالأدب الانجليزي

أحسبني مديناً لهم، ذا واجب روحي، في نقل ما هم عليه إلى العالم.

كان المشهد الثقافي، في المنفى، مشهد خدم للدكتاتور، ومشهد خائفين منه، ومشهد لابعين ماهرين وصيادي فرص. وكنت أقرب من الخائفين، فهم الشعراء، الفقراء، العزل، أمام جبروت نظام كان إذا قتل معارضاً في دولة ما، محت له تلك الدولة آثار جريمته معتدرة عن إيوائها القتل. وثمة من دول الحرية من سلّمت له معارضين «فرنسا الثمانينيات مثلاً». أخذت أقول عن هروبي، إنه كان هروباً شعرياً لا حزبياً. حتى لو كان الدكتاتور أصدر حكماً عليّ بالإعدام، بل حتى لو كان الحكم علنيّ على الجدران، والخروج الشعري، لا يُفهم عادةً في الساحة العراقية الحزبية، فالهزب حزبي، والهارب من الأحزاب لا يهرب إلا بعد أن يتيقن تماماً من حماية الأحزاب له. ولذلك ترون الهاربين الحزبيين يتكلمون أكواماً في كل حيّ من العواصم الكبرى، قد لا يفصل بين اثنين منهم غير جدار.

كان المشهد الثقافيّ فسطانياً، وعملياً، كذلك الذي شاع بديلاً ومضاداً للفكر التأملّي، كما قالت لنا الكتب، بعد انهيار ديمقراطية أثينا. وحين أردت أن أقرّبه إلى مثيل عربي، لم أجد غير زمن ما بعد مقتل عليّ، حين تخلّت الدولة العربية، إلى الأبد، عن العدالة الشعرية في الحديث النبويّ المعروف: «ادأروا الحدود بالشبهات».

الرحلة إلى المنفى، هي رحلة البحث عن مأوى. فمعهم بعضهم فمعهم عملياً ناجحاً فامتلك بيتين وأجر واحداً! المنفى ليس بيتاً، كذلك البلاد التي يحكمها دكتاتور. منطلق يقول به الشاعر الفقير المنعزل. ولا يقول به الشاعر السفسطائي، والعملي، والشاطر، الذي ربح من الاثنين: الدكتاتور والمعارضة. لكننا العزلة، التي يختارها الشاعر الفقير، مهما أحكمت، لا تبعده عن التماس مع الآخر العملي، عندما يبدأ الأخير لعبة تحرير البلاد، علناً. حتى لو كان هذا التماس مجرد أمة من بعيد. يمسح الأول دموعه، ويمضي إلى الكتابة.

أنا أعزل أمام الحرب. أعزل بلا تاريخ پنجبني من

في القرن التاسع عشر تحديداً إذ تذكر الآن قصيدة وورد زورث الفرحة التي يرثي فيها ابنته. لا أمكها الآن، في بيتي، مع الأسف! لكنه نصر. سيكون للشاعر الشاطر، الاحتلال، ودماء الريح، وغنائم الحرب. وسيكون للشاعر المنعزل الفقير، خسارة الموتى، ونصر الجمال الرومانطيق في مقابرنا غير الساحرة كمقابر أمريكا. لكنه نصر فيه الإجابة كلها عن الشعر، وعن كل أسئلته. نصر، يشبه الشعر والاندياع فيه بقوة، قد يفهم وقد لا يفهم. لكنك تمسك به سعيدياً كما لو أنك تفهمه من غير أن تحصره في فكرة ما. أيرضينا حقاً والبلاد تتهدم، وتُحتل، ويُقتل أبناءها؟ لا. لكنه نصر، يحفر عميقاً في اللاوعي الجمعي لشعب بأكمله. في قوة مأساته وعدد ضحاياها وفي تطهير محاكاتها للرائي والسامع، تماماً كما هي المحاكمة عند أرسطو طاليس في فن الشعر. نصر خاسر ومكسور، لكنه يوثق كل حين، في رغبة العين قبل الدمعة، وفي تجهيز أطفالنا في الصباح للذهاب إلى المدرسة، أمام عيون جنود الاحتلال. نصر خاسر ومكسور، ومذبوح كراس الحسين، وزام كوسام على الصدر عندما يكتب المؤرخ أن شاعراً عبداً للدكتاتور، مشرداً في المنفى، وفقيراً، رفض أن تتهدم بلاده، وأن تُحتل، ورفض أن يشترك في الحلقة النكراء الطامعة في غنائم ما بعد الاحتلال. وأن آخر، يكفن، لأنه طمع فيها.

-٢-

الجمال والكرامة..

يوم هربت من العراق، كنت أفكر، كأبي هاربي، في الثأر في يوم العودة. وليس الثأر عند الشاعر أكثر من الكتابة. ولقد قلت مرة: إن القصيدة ملجئي الوحيد للثأر لكننا القصيدة قد لا تحضر، فيكون المقال، عندئذ، تعويضاً في الساعات الأولى للهروب فكرت في المقال. وفي عنوانه أيضاً: «المهزلة البدوية»، وعدلت عنه. فالأمر، قلت في نفسي قبل كل تلك السنين، أفسى من مهزلة بدوية. ثم نسيت المقال، وبدأت رحلة المنفى الشاقة، متذكراً صحتبي، الأحياء منهم والأموات في كل خطوة أخطوها. فلقد كنت شاهداً على الجحيم، وهارباً منه. ولقد كنت

الضياع. كنت أحسب أن التاريخ يأتي إلي في كل مرة أقرأه، أي في كل مرة أطلبه. كنت أظنني لن أكون غريباً عنه، وأنا أقرأه في الدين والأدب كثيراً، ألتهمه كل يوم كما يلتهمه قراءه المحافظون. لكنني أعزل، بلا تاريخ ينجي من الضياع. أهر فأز مني، ألا يأتي في هذه العزلة، وأنا لا أنظر إلا إلي فلا أحد معي يسمعي، أو يسمعي نفسي؟ وفي النظر إلي أبحث عن مكونات ما أدعيه في الشعر، الآن، أو ما كنت أدعيه خلال العقود الثلاثة الماضية. ولكنني لا أكاد أعثر إلا على الطبقات السمكية المتوارثة للحقل، تلك التي حفظناها في البيت وفي المدرسة. تلك التي لقنونا إياها تلقيناً، وأكثرها كان مواضع ونصائح. وبعضها كان تعاويذ..ورقي. ولكن أين ذلك التاريخ بكل كتبه وأحداثه وأبطاله؟ لشيء في الزمن الآن. على الرغم من أن حياتي في هذه العزلة ليست غير نشطة لا ينقطع من التذكر، تذكر كل شيء، فهو الحوار الأدمي الوحيد، الذي أقوم به، والذي أسمعُه أكون كل هذا لأنني شاعر. جريت ألا أكون شاعراً لهوم واحد. ثم وجدتني أسأل نفسي: هل أنا شاعر كل يوم؟ ما معنى أن تكون شاعراً في الحياة داخل البيت، المغلق باب، المسدلة ستائر نوافذه؟ هل أنت شاعر حين تتحفز للكتابة، وأثناءها؟ ألت شاعراً قبل الكتابة، قبل أن تتحفز لها؟ ألت شاعراً بعدها؟ ثم وجدتني أسأل نفسي السؤال الصعب: هل الشعر كتابة؟ سيل الأسئلة حين يبدأ، لا يتوقف، إلا بالقطع المتعمد. قطع إذن، كما يكتب السينمائيون في سيناريوهاتهم، هل الشعر تاريخ؟ لا مفر إذن من الأسئلة.

أنا أعزل بلا تاريخ لأنني شاعر. ولكن لم لا أدخل إلى التاريخ من الشعر؟ ألم أذكر علياً قبل صفحة فولسكوب ووضعة أسطر، فلماذا لا أذكر حديثه الشهير بعد انتهاء معركة الجمل: إلى الله أشكو عَجْرِي وَيَجْرِي؟ (وَعَجْرَهُ وَيَجْرَهُ) في المعجم: عيوبه وأمره كله. يضع المعجميون العرب، عادة، في هذه المادة، حديث علي المذكور. وعدد من المؤرخين يرويه شعراً، وأفتحه منهم طه حسين في كتابه «الفقنة الكبرى». لكنني أميل إليه قولاً مليئاً بالشعر، بل هو الشعر كله، أكثر منه بيتاً منظوماً. لذلك

اكتفيت منه بصدره «أشكو إليك عَجْرِي وَيَجْرِي» وهو من الرجز، وأملت عجزه، ووجدته في حالة هذه أقرب إلى الاقتناع من بقائه مرتبطاً بالعجز المهلهل، أو بالحديث المعتمد في المعاجم. إنه يبدو الآن قولاً جاء موزوناً بالمصادفة. (أشكو إليك عَجْرِي وَيَجْرِي) هذا ما أحبه. وقد قاله علي أثناء تعرفه على القتلى من أنصاره في الميدان، وعلى القتلى من معسكر أعدائه وكان فيهم أصدقاء حياته كلها. في مشهد تراجمي، لم أقرأ له مثيلاً، قط، في التاريخ. أو ليس هذا تاريخاً؟ لا. لقد كنت في حضرة الشعر والتراجمي. ولم أزل فيهما. فلم تأخذني الأحداث بعيداً عنهم. بل أنني لا أذكر الأحداث، أو لا أرغب في تذكرها. لكنني فرح لأنني تذكرت ذلك الحديث، ففيه نمو لهذه الكتابة يشبه النمو الدرامي في المسرح الكلاسيكي. بداية، وسط، ذروة أو نهاية. هل أنا في البداية؟ هل أنا في الوسط؟ أم أنا في الذروة؟ تكثر الأسئلة في الكتابة، لأن الشاعر كائن حيران، ولأن الحيران يسأل. قول علي، بكاء في العرب، ونحن في حرب. شعر يلقي التاريخ، يلقي الأحداث وروايتها. لن تكون لدينا أحداث تختلف في صدقها، ودقة حدوثها. لن يكون لدينا رواة، يجهدون أنفسهم ويجهدوننا به قال فلان، نقلاً عن فلان. لأن الشعر حاضر، وحين يحضر الشعر يخفي الحدث والرواة. لن يكون لدينا غير الحديث نفسه، وقوة العاطفة وصدقها التراجمي. لكن أهدنا يمتلئ لو أنه يقوله، لو أنه يسمعه، وصور ضحايا الحرب تعرض على شاشات التلفزيون كل حين.

في أحد أيام الحرب « آذار عام ٢٠٠٣ » عرضت محطة تلفزيون الـ BBC ريجورتاجاً لمراسلها من مدينتي الناصرية، كانت طائرات الكوبرا، فيه، تطلق من منتصف نهر الفرات صواريخها على البيوت في الضفة المقابلة، فتفتجر البيوت. يوم هربت من العراق، لم أكن أفكر في قول علي بين قتلى معركة الجمل، بل كنت أفكر في قصيدة العودة أو في مقالها. في ثأري الشعري، في حلم يتشوه الآن بالحرب ويضحاياها. لم أكن أفكر في أن ثمن تحقيقه سيكون جثثاً مرمية في شوارع المدن والطرق الخارجية، وجرحى مقطوعي الأيدي أو الأرجل، ناتمين

الشعر، يظهر الحدث والرواة. إن يكون لدينا بكاء الرجل المنحصر، بين الجثث، بعد المعركة. إنما فرح عاشق الحرب وهو يتشمسها في الدبابات المحترقة والجثث الملقاة، بلا أي تضاد معنوي يحتمه الشعر بينه وبين المشهد، بل في انسجام بليد مع مضي الحدث في الزمن، كما هو التاريخ عند الرواة قول باتون، الجنرال، نتيجة بصل إليها، عادة، الفكر السفسطائي ومن ورائه الفكر العملي - الانتهازي. قول شائع يقال غريزياً في الحرب، كلّ حرب. إنه الجمال مقلوباً، متخلياً عن الأخلاق.

إذن أنا أعزل بلا تاريخ. لأنّ الشعر يلقي الحدث. عماد التاريخ عند الرواة. أو لأنّ الشاعر، تراجيدياً، يكتفي من الحدث بذروته، ومن الذروة بما يصفو منها شعراً. ستكون في صلب المصير الشعري الفردي الأعزل، المتأمل في مأساته. سيكون هذا المصير في ألمه كله، هو الجمال التراجيدي بحق. أنا أعزل بلا تاريخ ينجي من الضياع. لأنّ الشاعر، أمام الحرب، كائن ضعيف، سريع البكاء، كما هم البشر الطبيعيون، الخائفون من الدكتاتور، الذين يرتعدون خوفاً كلما تذكروا مخطط هربهم. أو الذين كانوا إذا حلما ذات مرة يعودتهم إلى بغداد يفزون من النوم بكابوس، لا أكثر منه غير الموت: هل يعدّمون اليوم؟.. كيف يهيرون من بغداد ثانية؟

الخائفون من الدكتاتور، لا خدمه، ولا اللاعبون الماهرون وصيادو الفرص، هم الشعراء الذين، في ضعفهم، يخافون من الضياع، فيظنون التاريخ مخلصاً لهم، روحياً وعقلياً، يلمّ لهم شتاتهم في غريبتهم الغربية بتعبير السهروردي، لكنهم يكتشفون في موتهم البطيء أمام شاشة التلفزيون، وفي تجوالهم الخجل في شوارع منفاهم، أنّ الشعر قد ألقى التاريخ، في تكوينهم الروحي والعقلي، وأبقى منه، من كلّ حذر وحكاية، ذروة، هي الشعر نفسه، وهي التراجيديا.

الهوامش

Hermann Hesse - Escritos polílicos 1932-1962, T: Hamini Dae
Bruger, Barcelona, 1963

- (١) خوان رامون خمينيث، في ترجمة عباس محمود العقاد في كتابه شاعر أندلسي وجائزة عالمية دار الكتاب العربي - بيروت، ١٩٧١
- (٢) استفادة من «عصور الأدب الألماني» لبرنارد باومان وريجنالد أوبرله

على أسرة عتيقة في مستشفيات مدن محاصرة (سرى المشهد ذاته في علف أشد في ما بعد، أبطله انتحاريون عرب، يفجرون أنفسهم «بأحزمة ناسفة وبسيارات مفخخة» ليقتلوا بشرأ عراقيين في الطرقات والجوامع والأسواق والباصات والأعراس والمآتم. إلخ.) كان مشهد نهر الفرات سورئالياً بامتياز: منفيون يحملون بالعودة إلى بيوتهم. يأتي محروون يعلنون الحرب على الدكتاتور حتى يعود المنفيون إلى بيوتهم. لكنهم في حربهم على الدكتاتور يطلقون صواريخ على البيوت الواقعة على ضفة النهر. يعود بي هذا المشهد إلى الجمال الذي يتخلى عن الأخلاق. فليس أجمل من بيوت عراقية على نهر الفرات في فصل الربيع، حيث السماء زرقاء، والطيور تنتقل من قصير في النهر، إلى حدائق البيوت، وإلى سجاج الجسر القريب، وأعمدة الضوء فيه. يكتب شيلر، الشاعر الألماني، في عام ١٧٩٣ مقالاً «عن الرقة والكرامة» يبحث فيه عن نظرية للجمال ليعاكس كائن الذي كان يقول في «نقد العقل العملي» ١٧٨٨ : عليك أن تتصرف معتبراً أنّ غاية ما تريد لا تتنافى مع القانون العام. كان الشاعر يريد من الواجب أن يتسق مع الرغبة فطالب بموقف أخلاقي يكون في الوقت نفسه جميلاً. كان يبحث عن «الروح المنصفة الطاهرة» (٣). مؤكداً، أنّ مطلق الصواريخ من طائفة الكوبرا لا يفقه شيئاً عن التفلسف في الجمال. وقد يكون اعتقد أنه في فعله ذاك إنما يحقق الجمال كله.

يتثقف الأمر ذاته بعاطفة ماء، في مشهور للجنرال الأمريكي باتون، أحد أشهر محرري أوروبا، في الفيلم الذي يحمل اسمه (كتبه فرانسيس فورد كوپولا وأخرجه فرانكين ج شافنر ١٩٧٠). عندما يصادف دبابات محترقة وجثثاً مكوّمة قربها، فيقول: (كم أحبّ هذا، إلهي؟ أحبّه كثيراً، أكثر من حياتي). قول الجنرال باتون نقيض شعري لشيلر، وللروح المنصفة الطاهرة. وهو نقيض شعري وتراجيدي لقول علي، حتى لو اختلفت المعركتان، واختلف دافع القولين قول باتون هنا تاريخ يلقي الشعر ستكون لدينا أحداث نسعي لتذكرها، سيكون لدينا رواة يتفننون في روايتها. لأنّ الشعر غائب. وحين يغيب



إدوارد سعيد

صورة المثقف الكوني..!

فرج بوالعشة*

أو جلجامشي، بامتياز. إذ كونه يختزل روح الفلسطيني (الرافض لدور الضحية)، المقدوف به خارج العدالة، في شقات الرمز، يليق به المعنى الأسطوري لسؤال الوجود إياه عن أنا/ الآخر، المحمول على معادلة اغتراب العالم والاغتراب عن العالم، في الوقت نفسه، ولكن في سياق جدلي خلاق!

ولمقاربة تجربة إدوارد سعيد، في الحياة والمعرفة، ينبغي الدخول من باب قراءته الفكرية المتفحصة لتفاصيل سيرته الذاتية (طفلاً وشاباً ومتقفاً).

لماذا اختار، إدوارد سعيد، جوزف كونراد، الروائي البولوني الشهير، ليكون عالمة الأدبي موضوعاً لأول كتاب أصدره العام ١٩٦٦.

جوزيف كونراد كان في السابعة عشرة من عمره عندما هاجر وطنه العام ١٨٧٤. عاش في فرنسا لحوالي ٤ سنوات. عمل بحاراً في البحرية التجارية الفرنسية. ثم انتقل للعمل في البحرية البريطانية العام ١٨٧٨. وبعد حوالي ثمانية عشر عاماً، نشر روايته الأولى «جنون ألمابير» بلغة إنجليزية فذة، بحيث نعي بعد موته العام ١٩٢٤، بحسبانه أفضل كاتب أجنبي يكتب باللغة الانجليزية.

وكونراد لا يستمد مكانته الأدبية المتفردة بحسبانه أحد أبرز الناثورين في كل العصور، ومؤسساً رائداً لأسلوب رواثي حديث فحسب. وإنما بحسبانه مبدعاً متجاوزاً لثقافة عصره، حاملاً رؤية إنسانية صافية، في محتوى

تقول الاسطورة الفرعونية: قام ست (إله النسر) بقتل أزوريس (العادل)، وتقطيع جسده إرباً، ثم رمى كل قطعة في ناحية من الأرض. فقامت زوجته إيزيس (ابنة إله الأرض وألهة السماء) تبحث عن جسد زوجها المشتت في أطراف الأرض، حتى عثرت عليه، فجمعت أعضائه قطعة قطعة، ضمتها إلى بعضها، ثم احتضنت جسده المجمع، فتحبل منه، لتلد ابنهما حورس الذي سيثأر لأبيه من إله الشر.

إدوارد سعيد أزوريسي بامتياز. مزق النازيون الجسد (الصهاينة) هويته الوجودية (= هوية شعبيه الفلسطينيين) شقات، ورموا بها على طول العالم وعرضه. وإيزيس (هنا) هي تجربته، في الحياة والمعرفة، في البحث عن لحظة الختام هويته الوجودية الممزقة شقات، خارج المكان، في المنفى القسري. خارج اللغة الأم، في اللغة المتبنية/ المتبنية..!

كما يمكن أن يكون أوليسي أو تموزي * شاعر وباحث من ليبيا يقيم في ألمانيا

أدبي رفيع. وبرؤيته الإنسانية الصافية تلك، كما تجلت في روايته: «قلب الظلام» فضحت الصورة الإنسانية الفاقعة، التي رفعتها البرجوازية الغربية إلى مصاف المهمة المقدسة للرجل الأبيض، لتبرير استعمارها للآخر (الأحمر/الأسود/ الأسمر/ الأصفر...!) بذريعة تمدينه وتحضيره!!

كونراد كان، حسب الناقد الإنجليزي ارنولد كيتل، إلى جانب ريوارد كيلنج، هما فقط من نظر إلى الامبريالية وجهاً لوجه، وقد اكتسبتهما تجربتهما حيوية يفتقر إليها بوضوح كتاب عصرهما. لكن كونراد وحده نظر إلى الامبريالية بأمانة كافية جعلته فناناً عظيماً.

إدوارد سعيد، في علاقته الفكرية الحميمة غير معني بمناطحة كونراد في مصافه الإبداعي، أنه شبيهه في رؤية إنسانية كونية مشتركة، تشغل، فكرياً، على تجربة الثقافة الامبريالية من أعطيتها الإيديولوجية. وهو شبيهه تجربة من حيث الوجود في لغة أخرى ليست لفقه الأم. مع فارق أن اللغة البولونية وفاققتها بالنسبة لكونراد تمتع من حضارة أوروبية واحدة في جذورها. بينما اللغة الإنجليزية والثقافة الأنجلوأمريكية، بالنسبة لإدوارد سعيد المنزوع من عريته تتخذ شكل المنفي. لكنه منفي خلاق لأسئلة ضاغطة، متوترة، تتبادل شكوكها بين عالمين: «مختلفين كلياً بل متعادين: العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولية الحميمة. وهي كلها عربية - من جهة، وعالم تربيتي الكولونيالي وأدواقي وحساسياتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلماً وكاتباً من جهة أخرى...».

وسياق الأسئلة المتوترة هذه، في اتجاهين متعاكسين، حياة ولغة، تنسج «غربة مزدوجة»: «فلا أنا تمكنت كلياً من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الإنجليزية، ولا أنا حققت كلياً في العربية ما توصلت إلى تحقيقه في الإنجليزية...».

لكنها الأسئلة التي تنتج بالمقابل هوية متحركة على قلق كأن الأسئلة: «جغرافية الارتحال، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن وانتماء، ناهيك عن سفر ذاته، فكل واحد من الأمكنة التي عشت فيها... شكلت جزءاً عضوياً من عملية نموي واكتسابي هويتي وتكوين وعيي لفنسي والآخرين...».

لجهة السياسة، كانت هزيمة ٦/٥/٦٧ بمثابة هبوط ضروري من فضاء أسئلة الوطن/الذاكرة، والإقامة المنقوصة في لغتين، إلى أرض المصدر الواقعي لمسقط الرأس وسحنة الجسد، ومذاق الكلام ومقال المقام. هبوط بمعنى العودة الملموسة إلى العالم العربي، عبر معايشة حركة المقاومة الفلسطينية الناضجة بقوة رفضاً لهزيمة ٦٧، والانكباب على تعلم اللغة العربية ودراسة الأدب العربي، سعياً إلى تمثل الهوية العربية بما يليق بتجسير الهوية الفاصلة ما بين عالم البهنية الأصلية (العربية) وعالم التربية الثقافية (الإنجليزية).

ولأن الثقافة الإنجليزية كانت الغالب على تربيته، في المدرسة والبيت، وحتى أثناء عيشه في البلاد العربية، كان عليه، في نهاية الثلاثين من عمره، أن يستعيد هويته العربية، قبل أن تغلت منه نهائياً، لكن منهجه في استعادتها، جعله حريصاً على أن تكون الاستعادة في سياق: «البحث عن الانتماء والتحرر من القوالب الجامدة للعائلة والدين والقومية واللغة أيضاً. قراءة تعيد إليّ ما كنت أرغب فيه من تكيف أفضل وأكثر تناغماً بين ذاتي العربية وذاتي الأمريكية. وكلما أوغلت في ذلك الجهد ازدادت اقتناعاً بأنني إنما أسعى إلى تحقيق فكرة طوباوية...» ففكون النتيجة العقلانية أنه: «عربي أدت ثقافته الغربية، ويا للسخرية الأمر، إلى تأكيد أصوله العربية، وإن تلك الثقافة، إذ تلقي ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية، تفتح الأفاق الرحبة أمام الحوار بين الثقافات...».

وقبل أن يتوصل إلى ذلك لم يكن سعيد يطبق إدوارد: «هذا الاسم الإنجليزي الأخرق الذي وُضع كالنيز على عاتق «سعيد» اسم العائلة العربي الفتح... «المسمى به على اسم: «أمير بلاد الغال» (وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعاً عام ١٩٣٥، وهو عام مولدي...» والاسم المركب ببعده، الإنجليزي (المستعمر، بكسر الميم الثانية) والعربي (المستعمر، بفتح الميم) أوقعه في إغتراب الهوية الاسمية: «خلال سنوات من محاولات المزاجية بين اسمي الإنجليزي المفخم وشريكه العربي، كنت أنتجاً «إدوارد» وأؤكد على «سعيد» تبعاً للظروف، وأحياناً أفعل العكس، أو كنت أعود إلى لفظ الاسمين معاً بسرعة بحيث يختلط الأمر على السامع... والاغتراب نفسه

ينسحب على اللغة. فهو لم يعرف أبدا أية لغة تكلم بها أولا. «أهي اللغة العربية أم الإنجليزية، ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى. ما أعرفه هو أن اللغتين كانتا موجودتين دوما في حياتي، الواحدة منهما ترجع صدى الأخرى، وتستطيع كل واحدة منهما ادعاء الأولوية المطلقة، من دون أن تكون هي فعلا اللغة الأولى. وأنا أعزو مصدر هذا الاضطراب الأولي إلى أُمِّي التي أفكر أنها كانت تحدثني بالإنجليزية والعربية معا»

وانعكس ذلك اغترابا في الهوية الوجودية، محمولا على «تمن محصوم» لو أنه وعائلته: «عرب كاملون أو أوروبيون أو أمريكيون كاملون أو مسيحيون أرثوذكس كاملون أو مسلمون كاملون أو مصريون كاملون وما إلى ذلك... فهو وإن كان، من حيث الأثنية، عربي الأصل، فلسطيني المولد، مقيم في القاهرة، إلا أنه عاش معزولا عن حياة المصريين، كونه مقيما مع عائلته في (الحي الكولونيالي) ويحمل الجنسية الأمريكية، ويدرس في مدرسة إنجليزية، زمن الحرب العالمية الثانية، ويذهب إلى الكنيسة البروتستانتية، والوالد وديع اختار لنفسه اسم «وليام» لكي يكون لافا بجنسيته الأمريكية...!

لكن ذلك لم يمنع إدوارد/ سعيد من أن يلعب أو قل يتلاعب بخيارات هويته المتعددة، فعالة الاغتراب لم تكن عديمة، وإنما هي ضرب من الاغتراب الإيجابي الخلاق، كما ستأتي نتائجه لاحقا في حركة إدوارد سعيد الإبداعية، برسم هوية مثقفي عسري كوني.

وفي مركز حياة إدوارد سعيد يبرز الأب والأم اللذان مثلا طرفي المعادلة الحياتية التي شكلت صورة المثقف، طفلا وصعبا وشابا، حتى تسنى له أن يشب عن سلطة الأب القاسية وسلطة الأم الدافئة، حيث: «وفر لي دفة أُمِّي السانخ لأكون الشخص الذي كنت أشعر حقيقة أنني إياه، بالمقارنة مع «إدوارد» الفاشل في المدرسة والرياضة والعاجز عن مجازاة الرجولة التي يجسدها أبوه...»

من أُمِّه شعر بجسده: «جسدا مثقلا وإشكاليا إلى حد لا يصدق، أولا بسبب معرفتها الحميمة به، لأنها الأقدَر على إدراك طاقته على ارتكاب الشر، وثانيا لأنها حرمت نفسها الحديث علنا عنه، فلم تقارب الموضوع إلا تلميحاً... فتتكلم عنه - أي جسدي - عبرهم مثل الناطق من بطنه.....»

كان جسده مصابا بعدة علال: قدمان مسحاورن، رعشة غير إرادية تتملكه كلما حكمته رغبة التبول، آلام دائمة في المعدة، هزل وقصر في النظر بسبب التهابات في قناة العين ونوبات التراخوما، قامة طويلة ملتوية: «وقد أضحت هوس أُمِّي وموضوعه الأثير، عند بلوغني المراهقة(.....) وأكثر ما أحبطني في تلك التجربة هو أني، وقد بلغت الحادية والعشرين لم أعترض على كون أُمِّي خول نفسه أن يحزمني مثل طفل شقي ترمز قامة ملتوية على ماهية ذميمة تستحق عقابا علمياً...»

من جهة الوضع الاجتماعي الطيفي، نجد الوالد تاجرا ثريا ناجحا. بدأ صغيرا في عالم تسويق القرطاسيات. وكان جزء من نشاط شركة الأب وعائلته يشمل بيع الكتب وكذلك نشرها بشكل محدود ومنها: «كنت أتلقى هدايا من الكتب المناسبة مسئلة مباشرة من على الرفوف... وقد انقسمت تلك الكتب المدرسية إلى فئتين عامتين: كتب أطفال... وكتب معلومات مفيدة...» علاوة على الكتب التي كانت توفرها له والوالدة وتقرأها معه أحيانا.

في ذلك العالم، من القصص المصورة للصبيان والفتيان عن حكايات الجن والقصص التوراتية والأساطير الاغريقية، انجذب بشدة إلى استيهامات الفيلال الاستشراقي في قصص الاطفال والمصبيان، وسلسلة أفلام طرازان حبيب الحيوانات المفترسة والسكان المحليين من الأفارقة، وسلسلة أفلام ألف ليلة وليلة، حيث علاء الدين وعلى بابا وسندباد وسلاطين بغداد. يتكلمون الانجليزية بلكنة أمريكية ويتناولون أطعمة غامضة، ولعلها من صنف الـ«سويت ميتس».

أو وهو منحس: «انحباسي الضيق في حياتي وبميتي» غارقا في: «الدروس والكتب الإنجليزية» التي تدور حول عظمة الامبراطورية البريطانية وأمجادها التاريخية، بينما في الواقع، بسبب سحنته العربية يصطدم بالمارساس الكولونيالية للعنصرية، التي اقامت حاجزا، اجتماعيا، يفصل بين حياة عموم المصريين في قضاء القاهرة الشاسع، والضاحية الكولونيالية المصطنعة، حيث يعيش مع عائلته معزولا عن حياة المصريين، من بني جلدته ولغته وثقافته، وكذلك عن حياة الانجليز المنغلقيين على عالمهم الخاص والمحظور على العرب.

الناس إليه بمثلها. أشار إليه الأب بان لا ينظر إليه: «عينا في عين، بل إلى أنفهم». الأمر الذي منح إدوارد سعيد كما يقول: «تقنية سرية استخدمتها عقودا من الزمن. وعندما بدأت التدريس، بعيد تخرجي في أواخر الخمسينيات، وجدتني مضطرا إلى خلع نظارتي لكي يتحول الصف كتلة ضبابية يتعذر علي تمييز أي شيء فيها. ولا تزال إلى الآن أجد صعوبة لا تطاق في أن أشاهد ذاتي على شاشة التلفزة، بل حتى أن أقرأ ما يكتب عني.»

مقابل حضور صورة الأب الصارم، تفرق صورة الأم، التي وفر دفئها الراق: «الفرصة النادرة لأكون الشخص الذي كنت أشعر حقيقة أنني إياه، بالمقارنة مع «إدوارد» الفاضل في المدرسة والرياضة والعاجز عن مجازاة الرجولة التي يجسدها أبوه. على أن علاقتي بها ما لبثت أن ازدادت التهاسا مع الوقت، وصارت إدانتها لي أشد تدميرا من الناحية العاطفية من تنمر أبي وتأنبيه.»

لكن صورة الأب المهاب، والعنيف في بعض الأحيان، حتى أنه: «اعتدى علي بالضرب المبرح على نحو مهين وأنا طالب دراسات عليا في هارفارد، عقابا على وقاحتي، كما صرح لأبي...» ليست نمطية تماما لأب جائر بالمطلق. فهناك الوجه الآخر للوالد المحب لعائلته، ولابنه الوحيد لدرجة المبالغة في خوفه عليه. المستقيم والمنصف في عمله، دائم السخاء. وإلى ذلك هو رجل الأعمال الناجح، الذي كان أول من أدخل آليات البنزس على الطريقة الأمريكية إلى منطقة الشرق الأوسط: «لاحقا قدرت أن ما حققه أبي في مجال التنظيم العقلاني للعمل ومنح الحوافز لكل واحد من موظفيه المتكاثرين باستمرار كان عملا فريدا، لا بالمقاييس إليه فقط وحسب وإنما قياسا أيضا إلى منطقة الشرق الأوسط برمتها...» ولا يبدو ذلك مبالغة من طرف ابن في حق أبيه، فالأخير: «كان رائدا في مجال التوصيلجات وخدمات ما بعد البيع... وطور بمساعدة زوجته، والأحرى القول إنه «اخترع» الآلة الكاتبة بالحروف العربية بالتعاون مع شركة «رويال»...

وخلاصة استبيان ميراث الأب، في تحليل الابن، ارتباطه، عنده، على وجهين: «دونما فكاك في مفارقة مطلقة لا

ومن بين تجاربه المبكرة في الاصطدام بالممارسات العنصرية، يذكر أنه بينما كان في طريق عودته من المدرسة إلى البيت: «عند الفسق عبر أحد الحقول المتزامية الأطراف لنادي الجزيرة، اعترضني انجليزي..... والد رالف زميلي في المدرسة: «ماذا تفعل هنا، يا ولد؟» نهري بصوت بارد هزيل. «أنا راجع إلى البيت» قلت، محاولا التزام الهدوء، فيما أخذ يترجل من على دراجته ويتقدم باتجاهي. «ألا تعلم أنه ممنوع عليك أن تكون هنا؟» سأل مؤنبا. فبدأت أعغم شيئا عن كوني عضوا في النادي، لكنه قاطعني بلا رحمة: «لا تجاوب يا ولد. غادر المكان فقط، وغادره بسرعة ممنوع على العرب ارتياد هذا المكان، وأنت عربي.»

تلك الامة العنصرية القاسية على نفسية صبي ممزق بين عالمين ولغتين، ستحفر جرحا مؤلما في ذاكرته، لأنها قصدت إشعاره بدونية أهليته رغم عضويته في النادي الأجنبي، وتشوّل أصله، وهو الذي: «لم يسبق أن فكرت بنفسي بوصفي عربيا...» وعزز ذلك أن أباه (الخبير بهذه الممارسات العنصرية) لم يبال بالأمر، حتى أنه: «...بدا وكأنه يوجد عقد استسلامي بهني وبين أبي توافقنا فيه على أننا ننتمي بالضرورة إلى مرتبة دنيا...»

لقد خدشت الحادثة، في نظر إدوارد الصبي، صورة الأب القوي المهيمن، التي كانت يرسم المتسلط البطريكي، الحاضر بضراوة في تشكيل صورة ابنه على هواه. وهو يقارب صورة الأب الكافكاوي كما صورته كافكا، وإن لم يكن أب إدوارد على تلك الدرجة من السوداوية، إلا أنه كان يرى فيه صورة صاحب الحضور الجسدي الموحى بالثقة الطاغية: «بالمقارنة مع جيني وخجلي الانكماشيين والعصابيين...»

فألاب لم يكن راضيا عن تكوين شخصية ابنه الوحيد، جسديا وسلوكيا. دائم الاحتجاج على جسده، وعلى خجله وانكماشه. كان حاضرا في ذهنه كمسطرة لرسم وجوده، لاقحامه في الحياة، لجعله يمشي كمشيته: «المتعبسة كقضييب والمنقصبة على نحو يكاد أن يكون كاريكاتوريا.» وعندما اباح الابن للاب، الذي: «لا يبدو أنه يخشى اقتحام أي مكان أو الإقدام على أي فعل... وهما أكثر ما أخشاه»، أنه لا يقوى على ان يقابل نظرات

عام ١٩٤٦، ذات النظام التربوي، المصمم كي يكون: «جذاباً وبيئياً ومفضلاً على مقاس أطفال في طور النمو». وحيث تختفي المظاهر المتكلفة للمدرسة الانجليزية، سلوكاً وزيّاً. ليجد نفسه مندهشاً في عالم المدرسة الأمريكية، أو قل يصيبه ذعر عظيم (بلغته) وهو يشاهد زملاءه الجدد يرتدون «الدتي شيرت» والجوارب المقلمة وأحذية الموكاسان مما يعد ثورة فوضوية كبرى بالنسبة إلى ما يرتديه الصبي المتهمد، القادم من المدرسة الانجليزية محشوراً في: «شورط رمادي لائق أنيق وقميص أبيض رسمي وحذاء أوروبي تقليدي ذي أسرطة». وهذه الملاحظات على بساطتها في التمايز بين عالمي المدرسة الانجليزية والأمريكية يكشف في العمق عن التمايز بين روح الحضارة البريطانية المتكلفة وقد شارفت على الغروب وروح الحضارة الأمريكية المتحررة وقد باشرت شروقها إلى الأوج.

وفي العالم المدرسي الأمريكي ازداد التباس هويته في صورة اسمه. فحاول أن يحرف اسمه إلى «سفيد» ليقرب بغيريته إلى الاسماء الأمريكية، حتى: «اضطرت إلى أن أخفي ملكتي المماثلة للغتي الأم...» فتعرض بسبب ذلك إلى تهكم معلمة اللغة العربية التي كشفت له بطريقة خبيثة، غير مباشرة، عن معرفتها بتحايله على اسمه العربي الأصول!

كثيرة هي التجارب المؤلمة في سيرة بحث الذات عن هويتها الوجودية في لحظة سلامها مع نفسها بعد اعتراك مضمي مع الحياة والاحلام والاهام. ودائماً كان مركز الاعتراك وجوهر سطوته يدور حول الشعور بالنقص الفادح في منسوب الهوية المبددة في التناقضات: إدوارد وسعيد، فلسطيني بدون فلسطين، عربي خواجه، مسيحي بروتستانتي، أمريكي الجنسية، من قبل أن يرى أمريكا، يبلغان هوية عربية أخرى: «لا أستمد منها أية قوة بل تورثني الخجل والانزعاج...» حتى انه في لحظة تعنيف المعلمة الأمريكية له في الصف، تملكه شعور ان كل من في الصف من الاولاد الأمريكيين يحدقون إليه باستهجان وفضول، وتخليلهم كأنهم يتساءلون: «أنه مجرد صبي عربي مسكين. فما الذي جاء به إلى مدرسة للأطفال الأمريكيين؟ ومن أين جاء؟»

جدال فيها، حيث ينفث القمع والتحرر واحدهما على الآخر في لغز بدأت اعترف به للتو، وإن كنتُ لا أفهم تمام الفهم».

أما الأم، الفضاء المميم لوجوده، والصدقة الأعز في حياته، سيما في سنوات استقلاله، فقد أنقذت، في طفولته، على احساسه بجسده وأشكلك عليه معرفته به: «أولاً بسبب معرفتها الحميمة به لأنها الأقدر على إدراك طاقته على ارتكاب الشر، وثانياً لأنها حرمت نفسها الحديث علناً عنه». كما اشكلك عليه لغة جسده في علاقة مع شقيقاته، كونها علاقة واقعة في دائرة التباسات المحظور والمباح من حيث طبيعة حدود العناق والاحتضانات والقبل الأخوية!

كانت الثقافة الجنسية غائبة، بمفهومها التربوي، في: «أسرة تصر على افتعال تصوير نفسها جماعة أوروبية صغيرة، على الرغم من بينتها المصرية والعربية...» إذ كان الحديث عن الجنس: «ممنوعاً في كل مكان، بما في ذلك الكتب، على الرغم من ان فضولي وتوافر الكتب في مكتبتنا حالاً دون تطبيق المنع الكامل في هذا الميدان...»!

كان عليه ان يختبر علامة بلوغه بنفسه، وقد شكل له اختبار الاستحلام والعادة السرية أسئلة شائكة، عن كيف يعرف المرء أنه استحل، وهل إفرازه مثل تبول «بيبي» على ما جاء في سؤاله الطفولي لأبيه، الذي أجاب ليزيد الأمر غموضاً، قائلاً: «تعلم ذلك في الصباح... نعم أنه يشبه التبول، إلى حد ما، لكنه دبق أكثر من التبول ويعلق على منامتك...» ثم يحكي له عن شرور ومخاطر العبث بالجسد (العادة السرية) التي تؤدي إلى الاصابة بالصلع أو الجنون. ونجدد يتحول إلى مفتش «جنائي» يدخل إلى غرفة ابنه في الصباح، يفتش منامته بطريقة مخبرية، ناظراً إليه بغضب وقرق: «لا شيء». كم مرة حذرتك من مخاطر العبث بجسدك...» باعتقار عدم وجود أثر لاستحلامه يثبت أنه مارس الاستمناء!

وفي سياق رحلة البحث عن الهوية المشتقة كأطراف اوزوريس في فضاء التجارب الحياتية والمعرفة الفكرية، ينتقل إدوارد سعيد الصبي من عالم التعليم الانجليزي الصارم إلى عالم مدرسة القاهرة للأطفال الأمريكيين،

المدرسة الانجليزية المقبول على مضض في العالم الكولونيالي، والقاهرة العربية المعزولة عنه، خليط اللهجات العربية الفلسطينية واللبنانية والسورية التي تلقاها في حله وترحاله، لتبقى اللهجة المصرية، التي صار يتكلمها بطلاقة: «هي أسرع وأكثر إلماحا بكثير، وأجمل كما أعتقد، من اللهجات التي نشأت عليها بين الأسرة والأقارب».

خلال الخمس عشرة سنة من عمره التي قضاها في البلاد العربية كانت اللغة العربية لغة ثانية في تعليمه، وقد درست له في المدرسة الكولونيالية الانجليزية «كلغة مينة مستعصية» وتلقاها بالشعور بالضيق وهو يستمع إليها في مواعيد الكنيسة أو في بعض الخطب العصماء في مديح الملك المبعجل. بحيث أنه وهو الطفل المراق الموزع بين انجليزية التعليم ودروس الفصحى العربية المغترية والدارجة البتية الحميمة، استعمل الفصحى: «للاستهزاء والتقليد الساخر للبالغيات المملة والتهجم على الكنيسة والدولة والمدرسة».

ويعد حرب ٦٧ أو قل على إثرها وبسببها وجد المثقف المشتت مكانا ولغة (العالم لغة يقول ماركس!) أنه في حاجة إلى لغة أصله وفصله كي يتماكب توازنه القائم على أن تكون هنا وهناك، أي أن تكون فلسطيني/عربي وأمريكي/كوبي. بمعنى أن تكون أنت أنت: ادوارد وسعيدا وقد: «جاءت حرب ٦٧ لتدفعني، مكرها إلى السياسة، ولو عن بعد. وكان أول ما لاحظته أن لغة السياسة كانت الفصحى وليس العامية (التي) قامت على نماذج للفصاحة تم تلقينها لتقليد الجدية في الطرح وليس الجدية بذاتها (بمعنى سيادة) الرطانات الماركسية والتحريرية السائدة وقتها، حيث تم تعريب توصيفات الطبقة والمصالح المادية والصراع الاجتماعي.. وما يرافقه من الكلام عن التناقضات والنقائص..... لتكون مادة لمونولوجات لا تخاطب الشعب بل الناشطين المثقفين الآخرين».

وووجد أن عليه أن يعود إلى قواعد اللغة العربية وقبولها بها. وكان معلمه (لحسن حظ) انيس فريحة. وعلى مدى عام، ولساعات ثلاث يوميا، درس «مئات المقاطع من القرآن والمؤلفين الكلاسيكيين مثل الغزالي

وسلط كل هذه التجارب الحياتية بمتعتها وخيباتها والتهيباتاتها تشكك وعي إدوارد سعيد بمأساة وطنه المستلب بشكل تراكمي وعبر اشارات متواترة. فقد كانت العائلة حريصة على أن لا تقحم صغيرها في أمور لم تعد له صلة بها. وحدها عمته نبيهة من ستحسسه، بشخصيتها الوطنية وعملها التطوعي في مساعدة اللاجئين الفلسطينيين إلى مصر، معنى ضياع وطنه، وسيستغرق التحسس عقودا طويلة قبل أن يتحول إلى وعي تاريخي/إنساني بقضية عادلة، يترسخ عنده، تدريجيا، مع سنوات النضج في حياته الأمريكية، دلرسا وباحثا، ثم أستاذا جامعيًا ومثقفًا كونيًا: «كانت فلسطين تلوح كلمح البصر ثم تختفي سريعا من حياتنا النيويوركية. سمعت لأول مرة عن تأييد الرئيس ترومان للصهيونية... منذ ذلك الوقت اكتسب اسم ترومان عندي طaque تعويذية شديدة، ما زال أستشعرها إلى الآن.....».

وفي الخامس من حزيران/يونيو ١٩٦٧ صدمته الهزيمة العربية الشاملة في مواجهة إسرائيل، بحيث: «لم أعد الإنسان ذاته بعد العام ١٩٦٧، فقد دفعتني صدمة الحرب إلى نقطة البداية، إلى الصراع على فلسطين، فدخلت من ثم إلى المشهد الشرق أوسطي بوصفي جزءا من الحركة الوطنية الفلسطينية...».

ولم يكن لانخراطه السياسي في القضية الفلسطينية، أن يستقيم موضوعيا وعلميا دون استعادة الهوية العربية وتمثلها تمثلا موضوعيا، وكان ذلك مشروبا بالطبع بامتلاك اللغة بما هي أداة تفكير في (وب) الثقافة العربية. وليس مصادفة، أو أنها مصادفة ذات مغزى، أن آخر ما كتبه من دراسات، قبل وفاته، دراسة رائعة عن اللغة العربية تحت عنوان: «لغة تعتبر في أمريكا اليوم قضية خلافية لأسباب إيديولوجية» نشرها باللغة الانجليزية في المجلة الأدبية المتخصصة «راريان» في عدد ربيع ٢٠٠٢، ونشرتها صحيفة الحياة في حلفتين، بتاريخ ٢٠٠٤/٣/١٨، تلبية لرغبة سابقة من إدوارد سعيد في ترجمتها إلى العربية كي يطلع عليها قرائه العرب.

تدور الدراسة عن علاقة إدوارد ببلغة الأم مفككة ومضطربة ومزقة كعلاقته بفلسطينه المسلوقة، واسمه المركب من لورد انجليزي وفلاح فلسطيني، التلميذ في

وابن خلدون والمسهودي، والحديثين من أحمد شوقي إلى نجيب محفوظ..

وفي مقالته، عن اللغة العربية، المشار إليها آنفا، يناقش موضوعه العلاقة في اللغة بين الفصحى والدارجة على مستوى سطح العلاقة بينهما، وفي العمق العلاقة بين فصاحة البلاغة اللغوية المتحلقة، التي تستعمل: «المهارة اللغوية للتسلط على المستمع..» والفصاحة الناطقة بالحكمة، أو التي «ليست سوى الحكمة عندما تتكلم..»

ويتوقف عند فصاحة العربية الحديثة التي أصبحت قاسما عربيا مشتركا للتفكير العام، والتي إن: «أحسن استعمالها فلا مثيل لها في دقة التعبير وللطريقة المذهلة التي تتغير بها الحروف ضمن الكلمة الواحدة، خصوصا في نهايتها، لتقول شيئا متميزا مختلفا، انها أيضا لغة لا مثيل لها من حيث مركزيتها بالنسبة إلى ثقافتها، كونها، بحسب ياروسلاف ستيكيتشيتش، مؤلف أفضل كتاب حديث عنها، ولدت مثل فينوس بكامل جمالها، وحافظت على ذلك الجمال رغم كل مخاطر التاريخ وتخريب الزمن.»

والمقصود باللغة العربية الحديثة، تلك التي نهضت مع حركة النهضة العربية في أواخر القرن التاسع عشر، وكانت القاهرة مركزها الرئيسي، التي كانت مركز جذب للمثقفين العرب الذين لجأوا إليها هربا من الاضطهاد السياسي والفكري، وخصوصا رواد النهضة العربية من الشوام (لبنانيون، سوريون، فلسطينيون) الذين قادوا معركة تحديث اللغة العربية وتطورها، حيث طعموا الفصحى بنحو ٦٠ بالمائة من المفردات الحديثة. وهذه الاضافة اللغوية التحديثية الثرية لم تكن مفصولة عن تحديث الفكر العربي. ولذلك، حسب سعيد، لا: «أساس للشكاوى في «نيويورك تايمز» من «الفيلسوف الأحمق» توماس فريدمان والمستشرق المنهك برنارد لويس، اللذين يكرران التعويذة القائلة إن الإسلام والعرب بحاجة إلى اصلاح ديني على غرار الاصلاح البروتستانتي، لأن علاقتهما (فريدمان ولويس) بالعربية سطحية، وليس لهما أي اطلاع على كيفية استعمالها من جانب

العرب، حيث نجد انها (اللغة العربية) تحمل في كل ثنية من ثنائياتها، أفكارا وممارسات، أثر الاصلاح.» ويدلل على عبقرية اللغة العربية، في صورة تجليها الإبداعي الحديث، بنثر الياس خوري وجمال الغيطاني وكذا شعر اودنيس ومحمود درويش، كنماذج إبداعية رائدة لقدرة اللغة العربية على التطور والتفوق.

ورغم تمكن سعيد من العربية قراءة وكتابة ظل، بتواضع العالم، يشكو من انه لا يستطيع أن يحاضر أو يناقش بالفصحى دون مزجها بالتعابير العامية. وهي في الحقيقة، إذا كانت مشكلة، هي مشكلة معظم المثقفين العرب (ناهيك عن العامة) بسبب غياب الفصحى عن الممارسة اليومية. إلا أن الأمر يرتبط عند سعيد بتحدي ازدواجية الهوية، المشتقة بين عالمين مختلفين: لسانا ومكانا وثقافة. وحتى مع وجود «كم هائل من الكتابات التقنية عن ثنائية اللغة، لكن ما اطاعت عليه منها لا يمكن ان يعالج مسألة ان يعيش المرء فعلا لغتين من عالمين مختلفين وفصيلتين لغويتين مختلفتين، وليس ان يعرفهما فحسب.»!

لكنه، لعله، وجد تعويضا (عاطفيا) في ابنه، الذي كأنه منح لأبيه (شينا) قبل ان يمنحه لنفسه، عندما عكف الابن بجهد استثنائي على تعلم العربية، وقد أرفده بإقامات طويلة في القاهرة وفلسطين والأردن وسورية ولبنان: «مسجلا أي مصطلح جديد يتعلمه، قانوني أو قرآني أو شعري أو جدلي، حتى تحول الغنى الذي نشأ في مدينة نيويورك واصبح محاميا، لغته الأولى هي الانجليزية طبعاً، إلى مستخدم ضليع (للغة العربية) التي ينطق به جد والدته، وكان يدرسها كأستاذ جامعة في بيروت قبل الحرب العالمية الأولى.»

وهكذا، تنتقل دائرة التجربة الحياتية / المعرفية الثرية، لإدوارد سعيد، بفتح الموت، ذلك الفاعل المجهض لاكتمال كل نهاية متصورة في الحياة. إذ لا اكتمال لشيء، ولا نهاية لمعنى، في الحياة، عدا السؤال؟!

السؤال الذي يموت عند كل إجابة. والعزاء في غياب سعيد بعدما تحرر من الفياسات إدوارد، انه ورث لنا أسئلة مفتوحة على ما بعد النهايات!

مرتكزات التعليم وأبعاده في الجامعات الأمريكية..

ترجمة: خالصة الأغبري *

البحوث والمشاريع العلمية التي تقودها تلك الدول أكثر بكثير من أن تحصى، ونحن لا نقول بكالمية التعليم بالمطلق في تلك الدول، فربما يعتري بعض مؤسساتها التعليمية حالات المد والجزر في أدوارها وأبعادها إلا أن اهتمامها بالبحث العلمي ودفعها عجلة البحوث إلى الأمام يبقى هو قمة أولويتها، وهذا بالطبع ما ينبغي التركيز عليه في المجتمعات النامية.

وفي هذه المقالة الشيقة يسعى إدوارد سعيد - كونه أحد أبرز المفكرين الذين أثروا وتأثروا بمجريات التعليم في الولايات المتحدة- إلى إلقاء الضوء على مركّزات التعليم في الجامعات الأمريكية، ويستخلص الاعتبارات التي أضحت تشكل مقبّاساً يقيم من خلاله مستوى التعليم وفاعليته مؤكداً ما وصل إليه التعليم الجامعي من اهتمام بالغ بالبحث العلمي.

الترجمة

يبدو التعليم في الجامعة البريطانية حاسماً ومحدد الأهداف - ربما أكثر مما ينبغي- إذا ما قورن بالتعليم في الجامعة الأمريكية، فمهما تباين التعليم بين الجامعات العريقة والحديثة وبين الانجليزية والاسكتلندية فإن معدل التفاوت في مستويات الجامعات البريطانية يعتبر ضئيلاً جداً حينما يقارن بالمستويات المتباينة للجامعات الأمريكية. ولا تؤثر مسجّدات الحياة وتياراتها على ثبوت هذا الوضع، ففي حين يبدو الطلبة أقل تبايناً، إلا أن المهام التي تتطلبها أنظمة الجامعة - على الرغم من الغموض الذي يكتنفها- تبدو أكثر صرامة ولا تنصف بالبرونة، كما أنها قد تبدو أكثر مقاومة للنقد والاستجواب، فكما هو متوقع من الطلبة في تلك المؤسسات أن يكتسبوا المعارف والعلوم

مقدمة المترجم

يقاس تطور المجتمعات وتقدمها بمدى فاعلية نظم التعليم الجامعي فيها، فعلى مخرجاته يعمل المجتمع، وينظرياته تستنير العقول، وبأبحاثه النافعة ترتقي العلوم، ويشكل التعليم الجامعي المحور الأساسي الذي يحظى بنصيب الأسد في الخطط التنموية لما له من آثار فاعلة تخدم قطاعات المجتمع المتعددة، ولهذا يحمل المفكر العربي هموم أنظمة التعليم التي تتبناها مجتمعاته النامية ومدى فاعليتها، وتدور في أذهانه تساؤلات عدة حول سر استمرار تدني مخرجات التعليم الجامعي في بلاده على الرغم من الجهود التي بذلت ولا تزال تبذل لتحسينه والارتقاء به.

إن دول العالم المتقدم كأمريكا وبريطانيا وكندا وألمانيا وغيرها من الدول تتمتع بنظام تعليم جامعي متكامل جعلها تكتسب مكانة مرموقة وتستقطب عقولاً مفكرة، كما أضحت مصانع يخرّج فيها المبتكرون وفلاسفة المجتمع، ويعود السبب في ذلك إلى تشجيع البحث العلمي ومكافأة الباحث بتحويل بحثه ونشره، ولهذا نجد أن كمية *أكاديمية من سلطنة عمان.

كليات الكنائس وبصورة متزايدة على المجتمع الفكري الموجود
بمركز المجتمع

ويعتبر النظام الجامعي موحدا أيضا بحكم التطورات الداخلية
التي طرأت عليه فقدم البحث والذي استحوذ على اهتمامات
الجامعات وما ارتبط به بصورة وثيقة من طلب لحملة شهادة
الدكتوراه لشغل مناصب حتى وإن كانت على مستوى متدن نسبيا
أدى إلى ازدياد وتيرة الدراسات العليا في الجامعات الأمريكية.
كما أصبح سوق العمل الذي يستقطب الأكاديميين والمفكرين
يتمس بالرقومية أكثر من ذي قبل، وكنتيجة مباشرة لكل هذه
المستجدات أضحى عدد قليل نسبيا من الجامعات مصدرا أساسيا
لأولئك العلماء والمفكرين ومعماريهم به للتقديم وتمونجا
للمستويات الأكاديمية الصحيحة. ويعتبر هذا في حد ذاته تسلسلا
هرميا لما كان في الماضي مسألة تدريس على المستوى المتوسط
فقط أعقب زيادة بالاهتمام بالمسائل البحثية. وعليه أصبح
البحث في الجامعات أشبه بالجزيرة التي من الممكن الحفاظ على
الكثافة والنزاهة الفكرية بها في وسط طوفان عارم من الطلاب
الذين يصعب التعرف عليهم بحكم الفترة البسيطة التي يقضونها
من جهة وكذلك الجموع الصغيرة منهم من جهة أخرى.

وقد كان لنمو هذا النظام الوطني وجهان، حيث عززت الجامعات
الرئيسية تفوقها في البحث العلمي وساهمت نوعية البحوث التي
ينشرها أعضاء هيئتها الأكاديمية وإنجازاتها المتواصلة في
رسائل شهادة الدكتوراه في تألقها، فكما هو معلوم أن البحث
العلمي الذي ينشر يعد معيارا للمعنى على مستوى ونوعية التعليم
في أي مؤسسة. لذا فمن الأرجح أن لا يلاحظ إنجاز أي مدرسة إلا
إذا كان مدرسا لطلبة البحوث وحتى وإن كانت إنجازاته ملحوظة
فإنها لا تحظى بنفس الاهتمام والتقدير ونحننا نطلع الإداريون
والأمناء والمدرسون الذين يمتازون بالطموح إلى الرقي بسمعة
مؤسساتهم العلمية فإنهم يقومون بتكثيف الجهد في البحث
والنشر. وينظر المدرس الجامعي لغير الخريجين بالدونية وهذا
نابع من التقليل من قيمة التدريس الجامعي لغير الخريجين. ولا
تحظى الوظائف الفكرية العامة للجامعة بنفس الدرجة من
النقاش إلا إذا كانت مسخرة لأغراض البحث أو لتدريب المهتمين
بالبحث العلمي في المستقبل وتأهيل المدرسين والمحامين
والفيزيائيين والمهندسين.

وفي الوقت نفسه، تفضاعف أعداد غير الخريجين، إذ أصبح
الحصول على شهادة البكالوريوس مهما كانت الأسباب هدفا
ممكن المثال لشريحة كبيرة من الناس في وقت بدأ اهتمام أولئك
القائمين على هذه البرامج يقل شيئا فشيئا وينظر لأعضاء هيئة
التدريس بالدونية وأن عملهم غير ملائم. ويبدو غريبا للذين
يستمتعون به. وفي الوقت ذاته اعتبرت شهادة البكالوريوس لا
شيء ذي شأن إلا سقفا يمهّد للحياة العلمية الحقيقية، كما

المختلفة، فمن واجب المدرسين كذلك أن ينغمسوا في البحث
العلمي، ولا تتغير هذه المعادلة بتزايد أعداد الطلبة. ففي كل
الأحوال يوجد النقد والسخط، ومع ذلك تتوق الأنفس للتجديد من
حين لأخر ويصاحب تلك الهلعة تخوف من عدم تقبل الهيئة
الحيوية للتغيير

وكم يختلف الوضع الحالي في أمريكا؛ حيث تبدو الجامعة
الأمريكية في قمة الغوص - فيها أعداد مهولة من الطلبة
المتباينين كليا، منهم الأنكباء وذو الخيال الرطب والمتبدل للص
والمتمحس والرئوي والماكر والفضولي والمطيع والمعاصي
والمتمرد إيجابا. ويغطي هؤلاء مساحات أكثر توسعا وتنوعا من
المركز الطلابي البريطاني نفسه. كما توجد أيضا جامعات وكليات
شتى - منها الكبيرة والصغيرة والمحافظة والمتطرفة والراقية
والمختلفة فكريا، وهناك أيضا كليات وضعية وأخرى تباهي في
عضتها وتألّفها أي جامعة لها شأن في تاريخ العلوم والتعليم.
وهناك مؤسسات تمولها وتشرف عليها شركات خاصة، وأخرى
تحكمها قوانين كاثوليكية رومانية، وتظل أخرى تتمتع بإشراف
كنائس ومذاهب بروتستانتية على نشاطاتها. إضافة إلى أن
هناك بعض الجامعات فقيرة وبعضها الآخر غنية، وبعضها
يدرس فيها الأثرياء والبعض الآخر يرتادها أولئك الذين
يعتبرونها مرحلة حياتية مهمة، وربما لديهم أفراض بسيطة
أخرى، كما أن هناك مؤسسات تعليمية أخرى يحضرها الصف
المبتدل أو المتحير الذي يعمل ليل نهار في المكاتب أو المتاجر أو
المصانع. وكل ذلك ناجم عن عدم وجود سلطة مركزية تبت
المعايير أو تمنع الدعم المالي لهذه الجامعات، ونحننا نتفق ردود
أفعال الشارع حول مدى صلاحية ظاهرة معينة للدراسة فإنها
بلا تردد تدرس.

وقد بدأ يتشكل هذا التفاوت الملحوظ في وحدة جديدة بغض النظر
عن تنوع تيارات الثقافة الأمريكية وأطوار المجتمع الأمريكي
المختلف الذي يميز المنحى الأكاديمي في الولايات الأمريكية،
ويعتري فرض هذه الوحدة جزئيا إلى الحقيقة المعروفة بأن كل
هذا الوضع بدأ يتسرب إلى المجتمع الأمريكي بأسره وبالتالي
متأثرا بالتقاليد المشتركة للثقافة الأمريكية والمعتقدات السائدة
التي تنادي بتطویر الذات بأسلوب يتوافق ومركز المجتمع. ويؤكد
انسجام الحكومة وبالأخص انسجام السلطة المركزية الناجم عن
السرعة والسهولة في التنقل والاتصال يولد وحدة في النظام
الجامعي، وتصبح الجامعات الرائدة علميا موضع ثقة المجتمع
بأسره وليست طبقة الأثرياء بالمدن الرئيسية مثل جامعات
وكليات «أيفي ليج» (التي كانت ولا تزال على هذا الوضع.
وبالتالي فإن إزالة الحواجز التي تفصل أفراد الطبقة الكاثوليكية
الرومانية عن عامة الشعب الأمريكي وللتقليل من نفوذ الطبقة
البروتستانتية - على الأقل بين الفئات المتعلمة - قد فتحت

ينظر لغير الخريجين كالحضيرة أو المستودع الذي يمكن من خلاله انتقاء أولئك الذين يمشرون بمستقبل واعد للميوت. ولعل أحد مصابر عدم الاحترام لتدريس غير الخريجين من اعتقاد عدد كبير من المدرسين الأمريكيين أن غير الخريجين ليسوا ناضجين للعمل الجاد، كما يعتبرون طلبتهم غير قادرين على العمل الفكري الجاد أو يقتفرون إلى الميول نحو. كما عزز تدني التعليم الثانوي الأمريكي الذي تخرج منه هؤلاء الطلبة الإيمان بأن غير الخريجين لا يستطيعون الانغماس في العمل الفكري المطول وأن طاقاتهم الاستيعابية ضعيفة، وقد أدى ذلك إلى وضع مناهج دراسية تتواءم والحياة الفكرية الراكدة التي اعتاد عليها هؤلاء الطلبة.

أما توسع حركة التعليم العام - رغم كونها جذرية بالإشادة في العديد من الجوانب - فقد أدت إلى تخفيف السحب على غير الخريجين، حيث يكتشف الطلبة المتميزون ميولهم الحقيقية قبل سنتهم الثالثة - حسب تقديراتي. ويعزى ذلك إلى أنهم لم يتعمقوا في دراسة أي مادة بدرجة تدفعهم إلى روح الفضول أو الشعور بتحقيق الإنجاز لديهم وبالتالي لا يقرر أي طالب الشروع في الدراسات العليا إلا عندما يتولد لديه اهتمام بمادة معينة أثناء الدراسة الجامعية وذلك حتى يعرف المزيد عن ذلك الموضوع الذي أثار اهتمامه، الأمر الذي جعل الغالبية العظمى من هؤلاء الطلبة يعزفون عن البحث أو حتى لا يكتثون بتعلم أساليبه، ولكن بما أن البحث العلمي يعد شرطاً أساسياً لمعرفة المادة التي تولد لديهم اهتمام متأخر بها فإنهم لا محالة يسيرون في ذلك الاتجاه. ولذلك يعتبر زيادة عدد الباحثين نتيجة معقدة لإهمال الجانب الفكري للتعليم الجامعي لغير الخريجين وقد يساهم في إهمال هذا الجانب لاحقاً، إذ يبدو هذا جلياً في أشهر الجامعات الحكومية والخاصة.

ولا يسري هذا الوضع على جميع الجامعات في الولايات المتحدة إذ نجد في بعض الكليات أن المدرسين ليسوا فقط مكرسين جل جهدهم للتدريس وإنما يضعون مطالب جيدة على الطلاب بحيث يكون الطلاب بعدها مهياً بصورة جيدة ، وبالتالي عندما يلتحق بالجامعة مرة أخرى لدراسة الماجستير يكتشف بأنه قد تم إعداده مسبقاً لهذه المرحلة (ولهذا نجد أن كثافة مواد شهادة الماجستير والدكتوراه تتضاعف كلما كانت الخطط الدراسية المتبينة لتدريس غير الخريجين غير كافية لأعداد أشخاص قادرين على البحث العلمي).

وفي هذا الصدد هناك العديد من الأسئلة التي تطرح نفسها. فهل نوضع الخطط الدراسية لغير الخريجين على أساس أعدادهم؟ وهل يعزى تخفيف العبء الدراسي في تدريس غير الخريجين إلى كونهم عاجزين عن تقديم الأفضل؟ وهل تقلل الفصول الدراسية المكتظة بالطلبة قدرتهم على الاستيعاب؟ من الملاحظ أنه كلما كثرت

الجامعة وتوسعت تخصصاتها تدهور مستوى تدريس غير الخريجين وأصبح أكثر ميكانيكية (أو كلمة أكثر لا تعني بالضرورة أسوأ). كما يؤدي زيادة عدد أعضاء هيئة التدريس من حملة شهادة الدكتوراه الذي يصاحب تزايد أعداد الطلبة إلى تقليص الاهتمام بتدريس غير الخريجين وتركيزه بالبحث، وعليه يمكن النظر إلى البحث بأنه أشبه بالجزيرة التي تحفظ النزاهة والكثافة الفكرية وسط الطوفان العارم من الطلاب الذين يصعب التعرف عليهم وذلك بحكم المرحلة الانتقالية التي يمرون بها وكذلك بحكم الأعداد الكبيرة منهم.

وهناك آثار متوازنة نتجت عن حاجة سوق العمل لمدرسي الجامعات والذي أشرت إليه سابقاً وعن البحث العنصري للتمييز على مستوى المؤسسات والأقسام الذي أوجد بلا محالة الحاجة إلى البحث، إذ لا يمكن لأي مدرس أن يتميز في الوقت الراهن دون إيجاد أعمال أسطورية له. فهذه الآثار تؤثر على الشخص الذي هو في المقام الأول يمارس مهنة التدريس دون سواها. ويوجد في النظام الأمريكي مدرسون بارعون ويكن الجيهم لهم الحب والتقدير ولكن نجد أن الجامعات لا تتهاون عليهم عندما تتوفر لديها شواغر جديدة كما أنهم لا يتهاونون على الدخول في هذا العالم الواسع. فهم لا يعرفهم سوى الطلاب الذين درسوا معهم أو أصدقائهم أو زملائهم القريبين منهم. لذا فالمدرسون المتميزون يتحركون فيما يشبه البيئة الخفية لا يمكنهم من خلالها بناء سمعة طيبة إلا عبر ما تتناقله الألسن فقط وهم في نظر الطلاب أبطال ولكن لا يمدحون محلي فقط إذ أنهم نادراً ما يعرفهم أحد خارج نطاق البيئة التي نشأوا فيها.

وهناك نتيجة أخرى للنمو الذي طرأ على النظام الوطني والتي قد تبدو إيجابية في بعض الجوانب وسلبية في جوانب أخرى، فبعض المؤسسات التعليمية التي كانت مكنته بتقديم خدمات محلية كونها تخرج أعداداً من الطلبة لتلبية متطلبات التوظيف المحلي ويتقدم سميلات التفرغ على المستوى المحلي مثل كرة القدم والسلة وغيرها من الألعاب، قد حولت اتجاهاتها وتطلعاتها منذ الحرب العالمية الثانية، إذ يعزى ذلك الأمر جزئياً إلى الجدية التي يتمس بها بصورة أكثر جيل الشباب الحالي وكذلك لاهتمام جيل الخريجين الذين وصفهم الكاتب جيمس ثيرر في كتابه «ذا ميل أنيمال» . كما يعزى ذلك الأمر أيضاً إلى تشكل الأعضاء الجدد ضمن النظام الوطني وبالتالي ركزت أذهانهم على البحث والمواضيع ذات الطابع الفكري العالي. كما أن الإدايريين القدامى ارتأوا أن الحياة قد تبدلت وعليهم أن يتبدلوا تبعاً لما نتج عنه التقليل من دور كرة القدم والتركيز على البحث العلمي. ولقد أصبحت الكليات والجامعات التي أسستها الهيئات الدينية أكثر حساسية تجاه تقليد العزلة المتعارف عليها به عن التيارات الرئيسية للحياة الفكرية بالبلاد ولم تعد متقنعة به. فالازدياد

الذي طرأ على أعداد الطلاب لديها تضمن زيادة في عدد الموظفين وهذا يعني صعوبة تجنيد أعداد كافية من المدرسين من السلك الديني أو أولئك المبشرين الذين تمولهم الكنيسة ممن يتمتعون بالكفاءة في تخصصاتهم وكذلك متدينين في نفس الوقت.

وعلى صعيد كليات الزراعة والهندسة فقد تحولت هذه الكليات إلى جامعات وذلك كاستجابة منها بصورة جزئية للأعداد المتزايدة من الطلاب وإدراكا منها أن التعليم المهني والتقني أصبح غير ملائم للظروف الحالية، لذا فإن الجهد المبذول للدخول في النظام الوطني قد تأثر بل ويؤثر في الوقت ذاته في الرغبة لإجراء البحث العلمي على نطاق يكفي لجذب الانتباه والتقدير على المستوى الوطني بالبلاد.

ولم تكن خاصية الانغلاق والاهتمام بالشؤون الخاصة للكليات التقنية والجامعات الحكومية والكاثوليكية الرومانية أمرا جيدا من وجهة نظر النمو الفكري للبلاد أو التطور الفكري للخريجين، لذا فإن نمو فكرة التشعب وثقافة «المركز» رفعت بصورة عامة من المستوى الفكري لهذه المؤسسات مما أوجد أعضاء هيئة تدريسية تشعر أن ثقافتها الفكرية تتعدي محيطها الديني وتخصصها التقني ومسؤولياتها المحلية.

كما أضاف نمو النظام الوطني ضغطا على الكليات الأدبية الليبرالية لتصبح جامعات تحتوي على أساتذة يهتمون بالبحث، ويدبرون طلبتهم على البحث العلمي بدلا من إعدادهم بأفضل الأسس الفكرية الممكنة التي تؤهلهم لمستقبل مقرر في المجالات المهنية وفي البحث أيضا. وقد نال معظم أعضاء هيئة التدريس درجاتهم العلمية المتقدمة من أفضل الكليات الأدبية لذا فهم موجهون باتجاه البحث العلمي، ولم يجد هؤلاء أن تدريس غير الخريجين - الذي يعد شاقا جدا- في الجامعات المتقدمة يرضي مع طموحاتهم وتوقعاتهم، كما أن فرص البحث في هذه الجامعات قليلة جدا لأنها لا تحتوي على مكتبات أو مختبرات تساعد على إجراء بحوث هامة لذا فإن حقيقة وجود المخصصات المالية للبحث والوعي لدى الموظفين بأن هذه المخصصات تذهب إلى زملاء لهم في مؤسسة أخرى جميعها توفر إغراءات جمة لإجراء البحث العلمي وبمعزل عن مشاكل البحث نفسها، تقوم مؤسسات كبيرة في الولايات المتحدة الأمريكية بتمويل المشاريع العلمية ماديا منها لجنة الطاقة الذرية ومؤسسة العلوم الوطنية ومركز الرعاية الصحية في الولايات المتحدة ومؤسسة الروكفلر، أملا منها في أن تعود إلى سابق عهدها من العلو.

وفي نظام كبير كنظام الولايات المتحدة الأمريكية توجد مجموعات من الشباب ممن يشئون عن القاعدة ويرغبون لدوافع غير معروفة وليست بالضرورة جذابة الانخراط في سلك المدرسين ولكنهم لا يسعون لعمل البحوث أو لا يسعون للقيام به بنفس الدرجة والكفاءة التي يقوم بها زملاؤهم الآخرون. وقد يكون

بعض من هؤلاء مدرسين جديدين وعليه تجد توافقا طبيعيا بينهم وبين المهام التي يملئها نظام تعليم غير الخريجين. وقد استطاعت الكليات الأدبية الراقية مثل كلية ليد وكلية أوبرلين وكلية سوانهورم الحصول على التمويل الكافي، ولا يوجد سبب مقنع يوضح سبب عدم استطاعة أي نظام تخصيص فاعل العمل في ظل عدم مقدرة الجامعات الكبيرة على أن تقع ضمن هيمنة مثل البحث بحيث يتعد اعتبار أي شخص لا يستطيع الالتزام بهذه المثل. يوزع هؤلاء الأساتذة إلى مناصب في الجامعات المعروفة تختص بتدريس غير الخريجين.

يقوم معظم المدرسين بالكليات والجامعات بالولايات المتحدة الأمريكية بتدريس غير الخريجين ويؤدي بعضهم هذا الدور بكل جدارة وإقتدار إلا أن تدريس طلبة الدراسات العليا يعد علامة على ارتقاء الشخص وتخلصه من عترة النقص المصاحبة لتدريس غير الخريجين، وإذا لم تنته الكليات الأدبية الراقية لنفسها فإنها ستصبح ضحايا لهذه النزعة، لذا أصبح تدريس غير الخريجين في الولايات المتحدة في موضع دفاعي يتعرض للهجمات المستمرة حيث تتعزز مكانة أي مؤسسة علمية بواسطة توفيرها لبرامج الدراسات العليا وبرامج «الدكتوراه» كما ساهمت رغبة الناس للتعليم على مقعد في اعتبار الدراسات العليا ما عدا أولئك الذين يحاولون تغيير مسارهم الوظيفي بصورة مباشرة في خلق أقسام جديدة للدراسات العليا وطرح برامج جديدة أيضا.

ولم يقطن المراقبون لهذه العملية في الولايات المتحدة في ملاحظة الغياب الفكري في المرحلة الجامعية لغير الخريجين، حيث يتجنب هؤلاء الأصطدام به من خلال تأكيدهم على أهمية التعليم العالي في صقل المواقف الفكرية وتنمية الذات ويقتطع الضمير للعالي من التهور وتمايز ونزاهة الذات.

ويهب البعض كثيفة لا مبالاة ويتعلل بأن الوقت الضائع في التعليم الجامعي لغير الخريجين سيتم تعويضه في مرحلة الدراسات العليا، فقد برز كاتب معاصر سبب وجود وقت ضائع إلى اتساع دورة الحياة ويعتبر مسألة إضاعة سنوات الدراسة الجامعية لغير الخريجين أمرا خطيرا خاصة في البلاد التي تهمل طاقات شبابها الفكرية حيث لا يعد ذلك إضاعة لسنوات هامة من عمر الشخص وحسب وإنما تدميرا لطاقت الدولة الفكرية. ويصعب في الوقت الحالي تحديد المصدر الأساسي للتغيير في الولايات المتحدة فالعمل الذي يطلب من الطلاب القيام به بسيط جدا، حيث لا يوجد ما يجبر الطالب على توسيع مداركه، وإنما نجد أن ذلك نابع من خصائص الطالب نفسه من حيث الفضول لاكتساب المعرفة أو الرغبة في دراسة مادته المفضلة بتفصيل، وعليه فإن مقدار ما يعرفه الطالب حول مادة معينة - وإن كان قد تخصص في تلك المادة في دراسته الجامعية- يعد مصدرا.

ويأخذ تحسين نوعية الخريجين الجامعيين في الولايات المتحدة

شكلا يشبه التعليم العام في الوقت الحالي، في حين تم إهمال البرامج الأكثر تخصصا في التعليم الجامعي - وإن كانت لا تعد متخصصة مقارنة بالنظام البريطاني. ولا أعقد أن عملية التوسيع هذه غير متوافقة بدرجة كبيرة على الرغم من العيوب الكبيرة التي تكتنفها ومع ذلك فهذه ليست النظرة العامة لهذا الموضوع.

ومن الممكن تعويض هذه السنوات إذا ما استطاعت المدارس التي تطرح برامج الدراسات العليا إيجاد مكان مشرف للمدرسين وكذلك أولئك العاملين في مجال البحث ، وليس بالضرورة أن يختلف محتوى مناهج برامج الدراسات العليا عن المرحلة الجامعية بقدر ما يتم تغيير التركيز للنقائي بحيث يتم النظر إلى عملة التدريس الجامعي لغير الخريجين كنشاط جدير بالاهتمام - فندريس غير الخريجين لا يقل أهمية عن البحث العلمي. وإن يتمكن رؤساء الجامعات وعمداء الكليات من إحداث التغيير في حين لا تستطيع الكليات الأدبية من إجراء أية تغييرات بل تظل متمسكة بمبادئها القائمة. ومع ذلك إذا حدث التغيير فإنه سيجد أصداء واسعة النطاق وتلحق بالركب معه حيث لا يوجد هناك سبب للتفكير بأن اتجاه الرأي الأكاديمي يأخذ منحى خطيا.

وعليه فإن هناك أسبابا تعرقل قيام نظام تعليم جامعي لغير الخريجين مكثف بصورة أكثر وتبني عليه متطلبات كثيرة في الولايات المتحدة الأمريكية وهي نفس الأسباب التي ساهمت في إعطاء البحث أهمية كبيرة في العقود الأخيرة. ويعتبر البحث العلمي إنجازا عاما يتم ملاحظته على المستوى الوطني أو الدولي بمجرد نشره أو بعد نشره مباشرة، أما التدريس فإنه من الأنشطة الخاصة نسبيا في العالم على الرغم من أنه يمارس على المستوى العام، فلا يحضر زملاء المهنة الواحدة محاضرات بعضهم البعض إلا في الحالات النادرة، كما لا تعد شهادة الطلبة على فاعلية مدرسيهم أو نتائجهم في الاختبارات حاسمة، وذلك لأن شعور الطلبة بالامتنان وإنجازاتهم في الحياة تأتي متأخرة جدا ويصعب تقييمها ومن ثم اعتبارها معيارا للتعيين والترقية. وحتى وإن كانت جهات التعيين لديها فكرة كافية عما هو مطلوب في المدرس وكانت مستعدة أن تعطيها ثقلها المناسب في عملية اتخاذ القرار، فإنه ليس من السهل قياس القدرات التي يمتلكها شخص ما كمدرس وذلك لخصوصية أدائه في الماضي.

ويقابل جعلنا بونوعة أداء التدريس في الماضي - بغض النظر عن الأخطاء الكبيرة التي يعرفها العامة عنه - بعدم استيعابنا لإمكانية تعليم فن التدريس، وعلى الرغم من أن فكرة تدريس من يصبحون أساتذة في الجامعة قد لا تحظى للوهلة الأولى بالقبول ، إلا أنه لا يوجد في حقيقة الأمر ضرر في ذلك. إذ يتعلم المرء

كيفية إجراء البحث تحت إشراف مدرس وهو بذلك يقوم بهذا البحث بالتعاون مع أو بالنقد من مشرفه، لذا هل يمكننا اعتبار التدريس بالضرورة أقل روتينية أو أقل ابتكارا عن البحث؟ وعلى الرغم من أننا قد ننقل مبدأ إمكانية تعليم فن التدريس الجامعي لغير الخريجين ، إلا أن ذلك من الأنشطة التي يتم مزاولتها بلا ضمير حي أو بطريقة متعددة، حيث لا توجد هيئة تعنى بالمعرفة النفسية أو السوسولوجية والتي قد نقودنا إلى استنتاج وسائل أكثر فاعلية من تأملنا للتجارب الفردية. ولكن لا يعني ذلك من حيث المبدأ عدم القدرة على اكتساب المعرفة النفسية أو السوسولوجية من خلال الدراسة المنتظمة لعملية التدريس. ومع ذلك فقد يصعب القول بأن هذا الموضوع لا يزال في بداياته في الوقت الحالي.

ومن الصعب التمكن بالثمار التي لم تجن بعد بما في ذلك بذور البحث السوسولوجي والنفسى الاجتماعي حول التدريس والتعليم على المستوى الجامعي إذ لا يمكن اعتباره عاملا حاسما لتحقيق التغيير المرجو في العلاقة بين التدريس والبحث في الجامعات والكليات الأمريكية، فهناك حاجة لتغيير جذري في الرأي الذي يصعب رؤيته بعد ، لأن عاطفة البحث ليست بالضرورة عاطفة الوصول للحقيقة، إذ تعتبر أحيانا مسابرة للموضة والموضة في حد ذاتها تتغير، وربما يؤدي السخط الذي يبديه عامة الناس في الولايات الأمريكية تجاه الآداب والعلوم والمجالات الإنسانية بالعقول المفكرة إلى الإيمان بأن تكثيف مناهج غير الخريجين ستساهم في تقليص السوقية والنزعة المادية والتي غالبا ما توجد في الولايات المتحدة الأمريكية وما يصاحبها من أداء مبدع ومتميز.

الخاتمة

مما لا يختلف عليه اثنان أن التعليم الجامعي يلعب دورا ملموسا في ارتقاء العقول وخدمة البشرية، فهو يشكل سلما يرتقي من خلاله الإنسان إلى البحث والإنتاجية في العلوم المختلفة، وعليه فلا بد أن يعطى حقه من التمويل، كما أن على المفكرين أن يجدوا الطرق التي تساهم في جعله ذا فاعلية واكتساب غير الخريجين مهارات البحث العلمي وتوظيف المصادر توظيفاً جيداً.

مصدر المقال :

Said, Edward (1972) The Intellectuals and the Powers.
The University of Chicago press. 298-306



أمين الزاوي في رحلته الروائية:

الـلغة العربية قادرة على أن تتأقلم مع فتنة
التخريب دون أن تفقد سلطتها اللغوية أو ذاكرتها

طُلب مني أن أترجم أعمالي بنفسي إلى اللغة العربية،
فقلت لا أستطيع أن استحم بماء النهر الواحد مرتين

الرواية العربية تخلص من الألوان والروائح والايقاعات الصوتية

حوار: هاتن حمودي*

لا يشكّل الحوار مع الكاتب والروائي الجزائري «أمين الزاوي» متعة وحسب، إنّما رحلة في عوالم الكاتب ومخيلته الفني وفلسفته ورؤاه، وعوالم أبطاله وشخص روائياته، فهو يأخذك في رحلة بين الفكر والأدب والخبرات الشخصية، والبحث والأسئلة، حتى مشارف القلق ومطلات الروح، وتساءل وأنت تتابع حوار: إلى أين يجبرك هذا الساحر والمسحور بين الأزمنة وجغرافيا التاريخ؟.. فمن المغرب العربي، والجزائر تحديداً، إلى دمشق وكنوزها التي لا تعطيك نفسها مرّة واحدة.. فكيف بناسها وبيوتها ومهاوي القلب من عوالمها الخفية المضمخة بروائع سوق العطّارين والبزورية إلى باريس وتجربة الائتلاف والاختلاف عنها، إلى مدارج الطفولة الأولى وبيت الجد الكبير والأب بعده والأم، والتفتحات الأولى على جمالها وعوالم أسرارها وفنّها؟.. أضف إلى ذلك ما اختزنه ذاكرة هذا الجوّال والمتربص معاً من ثقافات وخيالات وعوالم بين الحسّ وعقب الليالي..

* كاتبة من سوريا

أن تقرأ كتابات مبدع وروايته شيء. وأن يسحبك معه في رحلة السحر البوحية إلى مأدبة من مأدب المعرفة والدهشة شيء آخر. حول جماليات مكانة وزمانيته على صعيد السرد والحوار واللسنة، ملامح الطفولة وترسخها في عالم الرواية، وبالتالي اللغة التي نكتب فيها (اللغة العربية أو الفرنسية) وتركيزه على أن اللغة العربية لغة المؤسسة والقمع، واللغة الفرنسية لغة الحرية، وحول جيل كامل في الجزائر يكتب باللغة الفرنسية، المنفى وزندهار الكتابة.. حول كل ذلك تفاصيل أخرى نحاول أن نفتح الأبواب في حوارنا هذا.

● للرواية جماليات مكانية زمانية، على صعيد السرد والحوار واللسنة، كيف تنظر إلى التفاوتات والتشابهات بين العامية والفصحى في السياق الروائي على الصعيد الاجتماعي وتمايز الشخصيات؟
= يبدو لي أن الثقافة الروائية تحتاج إلى ثقافة خصوصية، فلا يمكن أن يدخل أي روائي العالمية إلا إذا كانت له خصوصيته القادمة من ثقافة الأم الأم بمعنى الحضارة، والأم بمعنى اللسنة- الحليب في «وحشة اليمامة» وفي رواية «يصحو الحريز» المكتوبتين باللغة العربية حاولت من خلال إيماني وفلسفتي في الكتابة أن أمزج ما بين الرواية المثقفة العالمية التي تقدم للقارئ مرآة تحمل ظلال الذات، وظلال الذكريات التي تجعلنا نستأنس بخصوصيتنا داخل هذا التنوع العالمي، فرواية بدون مرجعية هي رواية فاقدة لعطرها، والرواية بدون الانغماس في الثقافة المحلية ستكون تكراراً لنصوص دون هوية.. ومن هنا فإنني حينما أرتبط بهذا التراث المغاربي والمشارقي وأقدمه للقارئ أكون كمن يتكئ على إرث، ومن يتكئ أيضاً على رأسمال من الرموز التي لا يمكن لأي ثقافة أن تتغمد دون أسطورة الرمز إلى جانب ثقافة المعرفة، فالرواية تحتاج إلى ثقافة

الشعبي المقترح، لأنه لا يمكن لهذه الرموز أن تستمر بالحياة مالم تكن متأصلة في الحياة الشعبية. لأنه في نهاية الأمر الحياة الشعبية تكسر الرمز دون أن تفقد ذاكرتها وبدون أن تكون حبسة التقليدية، فعبقرية الشعبي تكمن في الترتيب وفي التخريب خاصة على مستوى اللغة التي تخلق عبقرية الأسلوب في الرواية وفي تصوّري أن اللغة العربية قادرة على أن تتأقلم مع فتنة التخريب دون أن تفقد سلطتها اللغوية أو ذاكرتها فاللسنة حين تقترب من الشعبي وتبتعد عن الديني تتحول إلى لغة الشعر، أي تتحول إلى لغة الحياة ومن هنا على الروائي أن يكتشف ويفاجئ اللسنة في تلك اللحظات فالعامية عندما يتكلمون يقولون الشعر/ تمشي كما الحمامة

يقدر ما يرتبط

الأديب أو

الروائي بشيئين

مفقودين في

الثقافة العربية،

وهما حضارة

العين وحضارة

الأذن يستطيع أن

يكون عميقاً

ويقدر ما يرتبط الأديب أو الروائي بشيئين مفقودين في الثقافة العربية، وهما حضارة العين وحضارة الأذن يستطيع أن يكون عميقاً مرآة أقرأ روايات عربية وأتصور أن الكاتب أعمى لأنه لم ينتبه إلى الأنوار.. الشرفاء - العمارة.. أعتقد أن هذه الثقافة غائبة إلى حد كبير في النص العربي، كذلك الثقافة الأذنية فنحن لا نعرف الإيقاعات الصوتية التي تشكل بنية إيقاع الجملة، فالكاتب الذي لا يفني أو لا يستمع إلى الموسيقى أعتقد أنه لا يمكن أن يكتب نصاً حداثياً كتب مرة (أسمع النبذ) هذا الهيس والموسيقى هو الذي نبحت عنه.. الموسيقى المختبئة في صمت المتكلم هي التي على الفنان أن يبحث عنها، وللأسف فالأدب الروائي فقير جداً في هاتين الثقافتين، فحين ترجمت رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» إلى الفرنسية قرأتها لجنة دار النشر وقالت هذا ليس نصاً أدبياً لأنه يخلو من الألوان والرائحة.
في روايتي «يصحو الحريز» أسس البطل «أومليتا» أي «صوت القلي» لتأكيد حضارة الأذن في الثقافة، أصواتنا في الحارات والأحياء الشعبية لا تشبه أصوات الناس في الغرب.. مازلت أذكر أول ليلة قضيتها في دمشق وقت القيلولة.. كنّا نسمع (يا أبو بسم الناس نائمين)، مازال هذا الصوت يرن في أذني.. من هنا فإن قوة النصوص

والثقافي والواقعي.. ومصوغاً ما بين المتخيّل والواقع معاً..

وعلاقة الإنسان بالمكان متجذّرة فيه.. فأول بيت سكنته في باريس كتبت فيه روايتي «نورمانديا» أو «وحشة اليمامة» مرةً شعرت بالحنين إلى هذا المكان وحين عدت إلى هذا البيت، لم أجد البيت، حتى صندوق البريد لم أجده.. عاد إلى مخيلتي مرور ساعية البريد.. والفرح الذي كنّا ننظره بمرورها.. ومكان الباب أغلق بالحجر، وفتحت الفيلتان على بعضهما.. كنت تماماً كمن يقف على الأطلال ويكيت.. قلت: أين الباب.. أين صندوق البريد؟

وحين أغضض عيني حضر هذا المكان.. هكذا تجرّرتني الأمكنة إلى عالمي الروائي، يبدو لي مرّات أن لا وجود لحدث دون تراب، حتى ولو كان هذا المكان وهمياً.. فالأحداث موجودة.. وكلّما كان المكان وهمياً معناه أنّه يعطيك حربه للفنّة والإبداع والإفتتان.. لذا تسميني هذه الأماكن لقراءة أماكن ربما فقدتها، أو أماكن أبحث عنها، أو أماكن أحنّ إلى العودة إليها، والمكان ليس الفراغ.. المكان في الروح، فعين أتحدث عن هذا البيت الذي غيّر ملامحه في باريس كنت أتحدث عن ليثا - هزار - إلياس - وربيعه باحثاً عن هذه الحياة.. والأنفاس (موسيقى أنفاس الأطفال..

وأنفاس زوجتك)..

● عالم الطفولة يطبع الكائن بطابعه - نكهات أولى - ملامح أولى - خرق أول، ما هي الملامح الباقية التي تطبع الروائي «أمين الزاوي» بطابعها وتبقى معه في عالم الرواية؟

يبدوي انطلاقاً من تجريبي الشخصية أن الطفولة كنز لا ينضب، وشجرة لا تشيع فيها، وإذا ما شاخت الشجرة في عمق الفنان تحوّل إلى خشبة أي إلى حطبة مينة.. نفس مغامرة الفنان يبدأ من شيطنة الطفولة.. وهذه الشيطنة الملائكية موجودة في كلّ أعمال.. فالطفل يظلّ حتى في الشخصيات الأكثر تقدماً في السن لأنّ عيني الطفل وقلبه هما الأقرب إلى الشعرية.. لذا فكلّ طفولاتي التي قضيتها في ضواحي تلمسان مع أخواتي وأمي (المغنية) الجميلة

العربية تكون حين نحمل هذه الثقافة إلى الآخر، ونقول أننا ننتمي إلى شق آخر من حضارة الإنسان. لذلك لا بدّ أن تكتمل حضارة الغرب بنا.. لهذا فأنا أفخر أنني بربري. وأعتزّ به الطيب صالح» و«إبراهيم الكوني»، وفي تصوّري أن إبراهيم الكوني أهم من نجيب محفوظ في تركيزه على الصحراء. ولأنّها، أي الصحراء، التي أخذت دور البطل في رواياته تستحق آلاف الكتب

● في «وحشة اليمامة» لم تأخذ الأم البعد الشعبي ولم تقم أنت بالحفر على هذه الشخصية، إلى جانب اعتمادك على مناخ الرحلة في السرد الروائي، ما تفسيرك لذلك؟

= في «وحشة اليمامة» لم أكن أركّز كثيراً على صورة الأم، بقدر ما كنت أفكر بفلسفة المكان والجغرافيا وناز الرحلة، فنحن وراء ثقافة الرحلة، لقد قرأت رحلات «القرطبي» وكتاب «أحمد بن فضلان» عن رحلته في مدينة السلام (بغداد)،

فالعربي يمكن أثناء الرحلة، وفي كلّ مدينة يزورها أن يحكي عن عاداتها وتقاليدها - العمارة - الطقوس الدينية) هكذا نوظف الرحلة في السرد الروائي.

● الحفر في المكان.. رسم الخطوط المرتبطة بالسوجدان، كيف تجرّج أمكنثك إلى عالمك الروائي؟

= في سياق الحديث عن الرحلة، تعجبني الجغرافيا.. لذلك أعود دائماً إلى قواميس الجغرافيا، أبحث عن الأماكن، فأرى أسماء مدن غرقت في العدم، ومدن ظهرت، وعن جغرافيا تبدلت.. لذلك تسكنني هذه الأشياء.. مرةً كتبت قصة من أولى قصصي عن قرية على ضفة نهر طواد المالحة، كتبت هذه القصة في منطقة تلمسان.. رجعت مرةً إلى هذا المكان ويفضول دخلت إلى المغرب بالسيارة.. عدت إلى ذاك المكان فأصبحت بخيبة، لأنني لم أجد المكان.. أغضض عينيّ بعود المكان.. أفتحتها يغيب.. هكذا تتجلى علاقة الفنان بالأماكن.. فالجغرافيا تسكنك مرّتين، وهما حقيقة، وحينما تستطيع تحويل الوهم إلى حقيقة، والحقيقة إلى وهم تكون قد أبدت لعبة الروي.. كلّ هذه الأماكن معاشة على المستوى الرمزي

الكتابة

استحمام

داخلي، وكلّ

اللغات قابلة أن

تؤدي وظيفة

الاستحمام

باللغة الأمازيغية أشعر بأنها من أجمل اللغات في العالم. اللغة الجميلة هي اللغة التي تستطيع التحدث عن الفسق، والله، والحياة اليومية.. ولكن مشكلة اللغة العربية في الجزائر وفي العالم العربي أنها كامنة في المؤسسات التي تدير هذه اللغة، على سبيل المثال فقد حدثني صديقي «نبيل سليمان» عن مفهوم الرقابة.. فقد طلب طبع أو استيراد كتاب ما، فممنعه الرقابة مبررة هذا المنع بأن فيه نوعاً من الكلام المباح.. فيعقب «نبيل سليمان» بأن القرآن الكريم لو نزل الباردة لمنع، وقد يتحدث القرآن الكريم في «سورة يوسف» عن تفاصيل جسدية، وإنسانية، وعاطفية.. ولو حضر ورقب اليوم لمنع ذلك تماماً.. وأعتقد أن مشكلة اللغة العربية مشكلة مؤسسة وليس مشكلة ابتكارية للغة.. ففي العشرية الأخيرة في الجزائر هيمن الأصوليون على اللغة العربية واعتبروها ملكاً لهم بالتأمر مع المؤسسة.. أي أنهم صادروا اللغة العربية وكأنها ملك للأصوليين والدينيين، ولذا تراجعت الكتابة بشكل عام، والكتاب الجريء في الوطن العربي.. والأهم والأجراً مكتوب باللغة العربية وهو «ذهنية التحريم» لصديق جلال العظم، ومعنى ذلك أنها كارثة للغة، انطلاقاً من كل ذلك أعود إلى تجربتي الخاصة في العودة للكتابة باللغة الفرنسية معتبراً ذلك عودة طبيعية، لأن محاولاتي الأولى كانت بالفرنسية.. كنت أحب «جبران خليل جبران» الذي كتب «النبي» باللغة الانجليزية The Prophet .. هذا للشخص الذي خلخل اللغة العربية وحديثها، وليس المصريون من حدثوا اللغة، وإنما أهل الشام (اللبنانيون والسوريون) وخاصة الجناح المسيحي منهم لارتباطهم بثقافة الغرب.. فحينما كنت أقرأ صوفية «جبران» عرفت فيما بعد أنه كتب باللغة الإنجليزية.. فالكتابة حالة مع اللغة.. علاقة غامضة مع اللغة، نحن نتحرق ونحب الاحتراق باللغة، أحياناً حين أبداً اللغة فأجد نفسي ساقطاً في صهرج لغوي سواء كان هذا النص باللغة العربية أو الفرنسية.

**حينما أكتب
باللغة الفرنسية
أجد نفسي أكثر
راحة وحرية
لقول أبعاد
الإبداع، بعيداً
تماماً عن
التأبوهات..
أشعر أنني فنان
يمارس، يخطئ،
ينكسر، هذه هي
غوايتي.. أما
حين أكتب
باللغة العربية
فإنني أحمل في**

**رأسي مجموعة
من الحسابات**

جداً، والتي كانت محطاً لغيره كل نساء أعصابي، ويمكن أنها كانت بعلاقة عشق مع جدي.. كل هذه العلاقة مسكونة فني.. حتى الحصان.. فلا يخلو بيتنا من حصان، ومن الأشياء الجميلة.. ومن كثرة حبي للحصان والكلب حينما عدنا من دمشق أنا وربيعة، بدأت زوجتي تأخذ دروساً في ركوب الخيل. أذكر أننا كنّا نجلس تحت الأشجار والحصان في الباحة بعيداً عن الأسطبل كان الحصان يحمم.. سألت والدي عن صوته قال: إنه يحلم، وعرفت من وقتها أن الحصان يحلم هذه قوة الحياة، حينما تدخل في الكتابة تعطي مفهوم الدهشة لذلك نقول الطفولة كنز، ومن هنا يجب أن نكتشف دهشة الحياة وأشياء كثيرة لانزال مسكونين فيها. كنت أشاهد أمي تصلي وتصوم في رمضان، وما أن ينتهي الشهر حتى ينتهي كل شيء ومع ذلك كنت أشاهد أمي تلف المصحف بقماش ليبقى في حالة قداسة من أن يمسسه أحد هذا مشهد ومن زاوية أخرى كنّا ننام في غرفة واحدة وفي الليل نسمع صوت الجسد. كنت أتساءل كيف تلف القرآن الكريم بهذه العناية وتمارس حياتها بشكل طبيعي، وبدأت علاقتي بالمقدس تتوضح، وأول جسد شاهدته عارياً هو جسد أمي في الحمام وأول جسد أعجبت به كان هو كنت أشاهد هذا الجمال من خلال طقس الحمام (اختيار الملابس - المناشف - الحناء الخ) ولكن بمجرد ما يبدأ الخجل تبعد عن هذا العالم وتشعر أنك فقدت شيئاً عزيزاً وهو «الطفولة».

❶ يقول «غرامشي»: «إن التنازل عن المواقف اللغوية، إنما هو في مقام التنازل عن المواقف السياسية والحضارية»، وقد قلت في أكثر من مكان بأن اللغة الفرنسية غنيمة حرب، والذين يكتبون باللغة العربية في الجزائر يدورون في فلك السلطة، فهل اللغة الفرنسية لغة الحرية، واللغة العربية لغة المؤسسة السلطوية؟
= اللغة العربية ليست لغة قاصرة شأنها شأن كل اللغات الجميلات في العالم، فحينما أشاهد «روميوجولييت»

واللغة ليست إختياراً عمدياً وإنما انسجام داخلي ، طلب مني مرة أن أترجم أعمالني بنفسني إلى اللغة العربية ، فقلت لا أستطيع أن استحم بماء النهر الواحد مرتين، بمعنى أن الكتابة هي استحمام داخلي ، وكل اللغات قابلة لأن تؤدي وظيفة الاستحمام إذا كان لها جذور في استحماتنا وتراثنا وثقافتنا وذاكرتنا وتاريخنا.

حينما نشرت الرواية الثالثة في باريس دعيت للتلفاز «برناريفو» وبعد أن قرأ نصوصي قال.. يا أمين أنت فتحت اللغة الفرنسية على نوافذ وموسيقى اللغة العربية.. واللغة الفرنسية التي أكتب فيها هي لغتي الخاصة بي.. لأن اللغات في الإبداع هي ملكية خاصة وليست ملكية عامة.. وأعتقد أنها ملكي لذلك أشغل كما أريد.. وقد كتبت نص «وحشة اليمامة» باللغة العربية لكنني لست راضيا عنه لأن الرقابة حذفت الكثير منه، فكنت مثل طفل أخذت منه بعض الأشياء التي أحبها. بطبيعة الحال حينما أكتب باللغة الفرنسية أجد نفسي أكثر راحة وحرية لقول أبعاد الإبداع، لا أشعر بمخفراً أو فقيه أو مسج في رأسي بعيداً تماماً عن القابوهات.. أشعر أنسني فنان يمارس، يخطئ، ينكسر، هذه هي غوايتي.. أما حين أكتب باللغة العربية فإنني أحمل في رأسي مجموعة من الصبايات.

● لماذا ظهر جيل كامل من الجزائريين يكتبون باللغة الفرنسية مع العلم أن كل هؤلاء تخرجوا من المدرسة الجزائرية المعرّبة؟

= أقولها بحرقه حينما ابتليت الجزائر ببلية الإرهاب لم يجد المثقفون في إخوانهم العرب أي سنيو.. ولم تقم أي ندوة تسلط الضوء على الإرهاب في الجزائر.. نعم لم تشكل أي مجموعة لمساندة المثقفين الجزائريين تمت محنة الإرهاب، ولم يزرنا أي وفد من العرب ليسألوا كيف نعيش، كنّا لوحدنا نواجه الموت.. اذكر أننا كنّا في تونس، وشكلنا مجموعة وحاولنا أن نصدر بياناً لمساندة المثقفين الجزائريين وفوجئنا بأمر يأتي (لست أدري من أين) وأوقف البيان، أما الذين وقفوا إلى جانبنا في هذه المحنة فهم أصدقاء ديمقراطيون من المثقفين الفرنسيين.. فرنسا الدعوة الكلاسيكية للجزائر وجدنا في صفوفها مثقفين وقفوا معنا.. واستقبلوا المثقفين

والجامعيين منا، وأقاموا مظاهرات حتى ضد الحزب الاشتراكي الحاكم آنذاك ضد «ميتزل» الذي كان واحداً من المساندين لزعماء الإرهاب في الجزائر.. وقفوا ضد سلطتهم معنا.. وتشكّلت آلاف الحلقات والندوات لمساندة الجزائريين وأنا شخصياً لم أنس هذه المواقف الإنسانية التي أخذت بيد الإنتلجنسيا الجزائرية في لحظة المأساة، هذا الوضع وضع التآزر هو الذي جعل الكثير من الجيل الجديد يعدّون النظر بمفهوم اللغة والصديق.

الكثير من أعداء العرب يتحدّثون بالعربية، والكثير من أصدقاء العرب لا يعرفون العربية.. فقد تجولت في أوروبا وعرفت أصدقاء من الكتاب والسينمائيين والتشكيليين الذين يشكل العالم العربي بالنسبة إليهم نموذج للفد (الأمل).. إذا علينا ألا ننسّر الكتابة بهذه التبسيطية في اختيار اللغة الأولى، أو اللغة الثانية. فأنا شخصياً لن أنأزل عن اللغة العربية، رواية «يصحو الحري» صدرت ٢٠٠٢ وأحاول أن أطلّ على علاقة إبداعية مع اللغة العربية دون أن أنأزل عن اللغة الفرنسية كلغة إبداعية، فأنا لا أخون ذاكرتي حيث أكتب بالفرنسية، بل أكون أكثر حرية حينما أنظر إلى نفسي في مرآة صافية.

إذا بهذا المعنى اختيار اللغة الفرنسية أو الانكليزية (جيران - جبرا) هذه واحدة من الرسائل التي يجب أن تقدّم إلى العالم الغربي، فنحن لا ننتمي إلى شعب متوحش، نحن أهل المعطور، أهل حضارة وعلينا أن نقول لهم ذلك وبلغتهم وبجمال يفوق ما يكتب بالفرنسية دون تكرار للمذات.. وبعيداً عن عقدة اللغة.

فاللغة الفرنسية غنيمة حرب، وغنيمة حضارة.. علينا من خلالها أن نواصل حوارنا مع الآخر وأن نقول أننا كنا نأضل في الجزائر لنؤكد استقلالنا وتراثنا (العربي والبربري) ولكن في نهاية الأمر لن نكون أعداء للثقافات الإنسانية ولا للغات التي يتكلمها الناس في العالم.

● بهذا المعنى ما كتب في القرائ العربي في اصفاة عربية مختلفة «ألف ليلة وليلة»، طوق الحمامة، منامات الوهراني، أين يقع كل هذا؟

أولاً أعتبر كل تلك المؤلفات مصدراً إبداعياً مهماً... والمشكلة ليست في اللغة، وإنما في المؤسسات، فالبرلمان المصري يقفي عام ١٩٨٧ بمنع ألف ليلة وليلة، وابن

عربي، وظل أبو حيان التوحيدي مهمشاً ولا يزال، وأعمال أبو نواس الكاملة غير موجودة في الوطن العربي، وقد منعت في معرض الكتاب بالقاهرة.. هنا نؤكد ثانية أن المشكلة ليست في اللغة وإنما في المؤسسات.

الحرب والمنفى

❶ قد تولد الحرب، أو المؤسسات القمعية بالأديب إلى المنافي، هل تزدهر الكتابة في المنافي، وما هي رؤيتك للمنفى؟

= الأديب دائماً في حرب مع نفسه ومع ترسانته الثقافية المحافظة، وفي هذه الحرب المفتوحة يعيش حالة منفى كما يقول: البير كامو: «الفنان يعيش حالة منفى مستمرة»، وأغلب الكتاب الحقيقيين عاشوا المنفى داخل بلادهم (السهروردي - العلاج - التوحيدي) وأذكر مقولة للتوحيدي تجسد هذا الجرح وهي «قتلتنا مهنة الوراقة» وهناك خير الدين الأسدي - أدونيس - السياب - خليل حاوي، فالمنفى ليس المكان فقط.. المنفى بالنسبة للأديب حالة شعورية ضد المتخلف.. فحينما نشعر أننا في حارة من التخلف، أو حالة من التخلف فإننا نشعر بالفرة.. فالمجتمع المتخلف يغرب وينفي أدباءه وهو على بعد مترين، في حالة الجزائر كانت الحرب في العشرية الأخيرة من القرن الماضي.. هذه الحرب كانت حرب إبادة جسدية، لذلك فالمنفى كان محركه الأساسي هو الحفاظ على رأسمال يسمى الحياة، حين تنفجر قنبلة أمامك.. عليك أن تحفظ رأسمالك (الحياة) حفظ حقوق الحياة هو أدنى حق من المطالب.. فحينما وجدت في فرنسا سمحت لي سنوات المنفى بأشياء إيجابية كثيرة.. أولاً تقييم مفهوم الصديق، فإذا أردت أن تدرس العالم العربي عليك أن تقرأه بمرجعيات أخرى، ففي المكتبة الوطنية في باريس تجد كل ما تريد عن دمشق، وكمثقف عليك أن تغرب لتعرف من هو عدوك، ومن هو صديقك، علينا أن نقرأ ما لا يعجبنا ويجرحنا لأن الكتابات المتطرفة في الغرب عن العرب والإسلام ناقوس تنبيه لنا، ففي الفترة ما بين ١٩٩١ - ١٩٩٥ عشت بالجزائر حالة من التخفي، وكانت أقسى سنوات الحرب، وقلت حينما وجدت في المنفى هامي الفرصة قادمة لأحقق ما أريد

كتابتها.. كتبت «وحشة اليمامة» وروايات باللغة الفرنسية، كنت أستاذاً في الجامعة، وعندي مكتب في المكتبة الوطنية.. لذلك كنت أقرأ أنا وأولادي وزوجتي، وقد كانت فرصة بعد حجم.. هنا بدأت المشاريع في القراءة والكتابة لأنني إذا مت سأترك شيئاً يشهد فجاءت «إغفاءة الميموزة» بالفرنسية والتي ترجمت إلى العربية بـ «يصحو الحرير» عن الوضع بالجزائر

❷ هل شكلت الرواية عنك بعداً تاريخياً، وكيف وصلت إلى عالم شبه كفاوي؟

= الرواية عندي لا تدخل بالأجوبة المستعجلة ولا تهمني الحرب بشكل مباشر «الميموزة» موظف في البلدية، ومن خلال الصحف يسجل الأموات، وفي الليل يقرأ الشيخ التفراوي (الروض العاطر).. هنا أركز على أن الموت تحول إلى رقم، ثم تقام حفلة عشاء (تاجر الأكفان - المدير المركزي للمستشفى، ورئيس قسم الطوارئ) يجلس كل واحد منهم يحكي عن همومه (جارت - أمواله)، جارتته التي تربي سلحفاة وتمارس معها حالات جنس، ثم تشرب النبيذ في فنجان القهوة حتى لا تعرف ماذا تشرب، وتسمع الأذان والطبقة ضد النساء، عالم شبه كفاوي أصور من خلاله الرد على الحرب بعث آخر.. أستخدم أساليب كفاوية لقراءة ما حدث.

وفي «الغزوة» كانت فرنسا من جهة، والجزائر من جهة ثانية، كنت أعمل في معهد، وكان عندي مكتب في معهد حول إلى مركز ثقافي قريب من بيت «سنغور» واسم المكان «نورمانديا» كنت أنظر إلى هذا المنظر (الخضرة والبحر) وكانت المفارقة أنا الجزائري الهارب من الموت أجدر دراسة الموت أسامي «سوسيلوجيا الموت»، أي الموت البارد.. أنا القادم من الموت الساخن، هنا رجعت بالذاكرة إلى الجهة الأخرى تاريخ ما خور وهران.. وتاريخ المبعث.

❸ في عملك الروائي «وحشة اليمامة» تقسم العمل إلى أبواب، وبالتالي كأنك ترى العالم من خلال الأبواب، فهل لهذه الكلمة معنى جديد تقصده، أم أنها استمرار لمفهوم الفصول والتبويب التي طبعت الكتب العربية؟ = الاشتغال في النص على الموسيقى واللون تحتاج إلى التسميات، والمواقع في الرواية تحتاج إلى خلقة، لذلك

عملي الأخير كان تحت اسم «السوناتا»

والكاتب الحقيقي هو الذي لا يلتزم بالطمأنينة ، وهو الذي تسكنه الريح والعواصف في خلقة كل شيء من أجل بناء فلسفته ورؤيته.. فتسمية الأبواب جاءت في «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، والباب عندنا في الثقافة الرمزية له دلالات، فهو للضيافة، ولثقافة الحشمة، وللخيانة، والعشق.. فكل شيء يمر عبر الباب، فإذا رأيت المدن العتيقة تجد الأبواب.. وهناك مجموعة من الطقوس عن الأبواب (حدوة الحصان - المفتاح) وللضيافة والأسفار والترحيب بالمسافر.. انطلاقاً من هذه الرموز يكون الباب دخولاً للمحرمات وخروجاً من المحرمات.. ومن أجل تكسير الحصار فلم يكن العرب يعملون نوافذ لأن السماء الموجودة كانت باباً على الفضاء، والباب هو السلطة الحقيقية في المكان، من هنا كانت المرأة العربية حينما ترفض الزواج تأخذ الحذاء وتقلبه وتضعه على الباب، فيفهم الأب بأن البنت رافضة.. تلك إحدى طقوس الباب..

❶ تأخذنا كتاباته إلى إرث ثقافي (عربي وعالمي) معاً.

تذكرنا بكتب الرحلات.. و«جزيرة الماعز» لأثر مهمل.. كيف توظف هذه الثقافات لتصبح ثقافة واحدة من خلال عمل روائي؟

= العرب فنانون في السرد لما يتمتعون به من خصوصية العلاقة مع الزمن.. فعندما نتحدث عن

خصوصيتنا في رؤية العالم، وخصوصيتنا في رؤية الزمن.. أو حتى عندما نسبح «أم كلثوم» نفتح باباً على الزمن من خلال العلاقة الخاصة، أو العلاقة مع الموسيقى.. في هذه الرواية كنت إلى حد ما أحمل هذه السردية جزءاً من ثقافة السرد القادمة من الأسلوب العربي، أو من حوادث الطفولة الخاصة بي.. فأنا أع لسبح بنات كنت حينما أرى أخواتي يغنين في الأعراس مع أمي.. كنت أشعر بالزهو والملكية.. حاولت أن استعيد هذه الأجواء لأحكي عن عالم الفوابة والغناء الذي كان يشكل فرحاً.. هناك أشياء ولحظات حياتية علينا أن نقولها.. لأنها تشكل جزءاً من العقلية.. مثلاً انتابني مرة

تفكير مؤرق، فحين كنت صغيراً سمعت أمي تقول لي حين شلت أختي: ما يرجعني هو هذه التي أصبحت عالية علي.. هذه الأشياء علينا أن نستحضرها في الأدب لأنها قوة الإنسان.

❷ علاقة العرب مع الزمن هل هو تكوين مديد.. أم هي فتح على المطلق.. أما هروب من الزمن الأنفي؟ = يجب أن ن فكر بأم كلثوم وهي تغني على ظهر الجمل.. هذه الهدية لا تزال نائمة على أنفاسنا.. أعتقد أن علاقتنا بالوقت علاقة صحراوية.. فرغم أنني أعمل على الإنترنت فهناك شيء مازال يوجد داخلنا، فالصحراء أم أولى رحم، أول الزمن، الروائي الكلاسيكي يبدو لي أنه انتهى مع نجيب محفوظ، وانتهى مع بلزاك في الكتابة الفرنسية، وبدأ الزمن الحداثي مع بيهكت وكامي، وفي الأدب العربي بدأ مع (فهد اسماعيل) في الكويت، ففي رواية عن حرب بيروت يردد عبارة: «بطارية الترانزستور قد نفذت» ويفتح على زمن آخر.

ومع ذكرها تامر في القصة القصيرة، حيث فتح الكاتبان مجال الكتابة العربية على التفكير في أمور الزمن وحققا شيئاً أساسياً وهو القطيعة مع الكتابة المصرية المسطحة والوصفية، للكتابة تحتاج إلى محراب حدائي، وهذا المحراب هو الذي يجعلنا غير منقطعين عن الواقع، ولكن على قطيعة معه.

أنا شخصياً يؤرقني الزمن بسبب حالنا العربي وأتساءل: هل نعيش القرون الوسطى الظلامية، أم أننا نعيش عصر الاتصالات السريعة.

❸ هل تحدثنا عن زيف الروائي الخاص ومعالجه الواضحة على صعيد التجربة الفنية والكتابية؟

= في كتاباتي الروائية لا وجود لزمن مستقيم لأن الحياة ليست أوتوسترادا.. الحياة أنفاق تفتح على بعضها البعض، نحن نعيش أزماناً متقاطعة في زمن قادم (مستقبل) إلى زمن مضى ويصحو فيها في كل لحظة إلى زمن نريد أن نقبض عليه في الراهن (اللحظة).. لذا فلسفة الزمن في العمل الأدبي هي التي تجعل العملية الإبداعية مرتبطة بمجالها الإنساني العام.. مرتبطة

في الثقافة الرمزية للباب دلالات فهو للضيافة والثقافة والحشمة، والخيانة والعشق

بالذاكرة، مرتبطة بالحاضر.. ومفتوحة على المستقبل.
في رواياتي (الغزوة إغفاءة الميموزا) فيهما من
الاشتغال على فجيعة الزمن.. لأن الزمن هو الذي يحفظ
المكان وليس العكس.. المكان يتلاشى والزمن القادم في
رواينا هو الذي يحفظ الأمكنة ويصونها من الزوال
 ويفتحها على إمكانات التحوير والتبدل.

● لماذا نكتب وما الذي تعنيه لك الكتابة؟

= إنه سؤال محير لماذا نكتب.. يبدو أن جذور العلاقة
مع الكتابة هي جذور مرتبطة بعلاقة حب السرة مع
أمي، فحبيل السرة كان يجب البحث عن تعويضه
بطريقة ما لاسيما للكتابة. كانت أمي مغنية ورواية،
وقد عشت طفولتي في حضن هذا الغناء وهذه الرواية،
فالحكايات الشعبية التي كانت تقنيها أو ترويها لي
أمي باللغة البربرية تارة وباللغة العربية المكسرة
تارة أخرى، وكنت امتلئ بهذا الصوت الفانض
بالموسيقى حد النخاع، وحين ارتويت وسكرت
من هذا الصوت وبدأت رحلة الأسفار، بدأ صوت
أمي يتبعني أينما ذهبت وكأنما حبيل السرة لم
يقطع أبداً

ولعلي أذكر أول قصة قرأتها في حياتي هي
قصة «العنزوقيون» لأنفوسو دوديه، وكانت
أول جائزة أحصل عليها في آخر سنة من
الدراسة الابتدائية، وحين قرأتها باللغة

الفرنسية أول ما تساءلت أهكذا تكتب الكتب؟ وهل
الكتب مملوءة ذئاباً ومامزاً وأنا الذي كنت أعتقد أنها
مملوءة حكمة وذهباً وفلوساً وإلهات وآلهة. وحين
طرحتم السؤال في السنة التي تلتها على أول معلم، من
يكون الفونسو دوديه هذا؟ فقال لي المعلم: إنه من أكبر
كتاب الفرنسية وأكبر أدبائها، فعدت إلى حكاية العنز
وقراتها مرة ومرة وفي كل قراءة كانت أمي المشاهد
وكان صوتها يزاحم الفونسو دوديه، وكانت حكاياتها
الشعبية تفرق حكاية العنز والذهب التي لم تبد لي إلا
تفصيلاً من تفاصيل أمي بل شيئاً هامشياً من عوالمها
الشارقة والسابحة في بحور الموسيقى وفانتازيا
الأشياء، وفي اللحظة ذاتها قررت أن أكون كاتباً
شعبياً لأمي، وأن يكون بيني وبينها حبيل سري لا

يقطع، فأول ما بدأت به الكتابة كان إعادة تنظيم
وكتابة حكايات أمي في دفاتري المدرسية، أو في
الصفحات المتبقية من الدفاتر في نهاية العام. كنت
أكتب ليلاً ونهاراً وأقول إن أمي أعظم من الفونسو
دوديه، ومنذ تلك اللحظة أصدقك القول أنني حينما
أجلس لأكتب أسمع صوت أمي يرن في أذني وأشعر
بأنني لن أفي بعد حق حبيل السرة و صوت المغنية
وحق هواجس وعوالم الرواية.. أكتب لأعيد للصوت
ورقه وألفه ولأعيد إلى الغناء إسفلت الحروف... أكتب
لأعيد تصوير وجه أمي وجسدها البربري الأشقر
الغارق في جمال داعس، أمي التي كانت ممثلة
بالحياة والتي كانت تفسر كل الأشياء مرتبطة
بالطبيعة بقوة وبهاء الحياة. كنا نجلس في الباحة
ليلاً وكان بيتنا لا يخلو من حصان، وكان أبي فارساً
وأديباً وقارئاً للأدب، يحب المتنبي ويقرأ القرآن،
وقصص الرسل والأنبياء، والف ليلة وليلة،
وكتب النحو، يتكلم الأمازيغية وهو العربي،
وكنا في باحة (الحوش) من بيتنا الشعبي.

نسمع في آخر الليل من أصياف تلمسان
حمحممة الحصان، فأسأل أبي: ماذا يقول
الحصان؟ فيجيبني يا أمين. إنه يحلم، إنه
يحلم، وكنت أحاول تفسير هذه الحمحمات، لكن
كل ذلك كان عبثاً ولكن صوت حمحممة هذا
الحصان بكل غموضه وبكل أبعاده متصلاً بصوت أمي
وغنائها مازال يتبعني وهو قدرتي وقدر الكتابة أيضاً،
لهذا فانا أكتب كي أحافظ على هذه الطولية في، وكى
أقطع طريق الموت إلي، أكتب كذلك من أجل الوفاء
للحلم والوفاء لقراب ولرموز وحيوات عشتها وهي
سلاحي وطاقتي التي تجعلني أنظر بقوة إلى الأمام،
وتجعلني أعشق بقوة، هي رأسالي الذي أفتح به
بوابة الأمل حينما يسدل الظلام على الدنيا، أكتب كل
ذلك كي أفتح فصول عشق مع امرأة هي زوجتي
وصديقتي «ربيعة الجلطي» هي امتداد بشكل من
الأشكال لأمي في غنائها وجمالها، هو لقاء كي تعيش
الأم وكى يعيش الحب ويعيش حبيل السرة وكى تعيش
الكتابة وكى يفتال الفونسو دوديه.. أكتب من أجل

قوة الحياة تعطي في الكتابة مضمون الدهشة

تفكيكها لأنها موضوعات مرتبطة بالخلود بالموت بالعشق، ومرتبطة أيضاً بوهم الإنسان، هذه الأشياء سيقي يقولها السيزيفيون الآخرون الذين سيأتون من بعدنا، وسيحملون الحجرة لتسقط حتى يكتب السقوط، وتكتب الهاوية، ويكتب الرقم الأخير. لهذا يبدو لي أن الكتابة التي لا تكتب بعنف جسدي بارتباط بعلاقة شقية مع الكلمات والجمال والنص وبياضه هي كتابة باردة تنتمي إلى المقابر.. الكتابة عنفوان عملية أساسا جسدية.. إننا نلتذذ والقلم هو سبيل الكائنات، يصطاد الكائنات ويلحق الجمال.

أنا عاشق للنبذ وأكتب دائما برفقة قنينة نبذ، ولعل طوقس النبذ الجزائري تمنحني دفقا خاصا للذهاب إلى أعماقي للتخلص في لحظة الكتابة من كل مخفر مهما كان شكله ومحتواه سياسياً أو دينياً أو أخلاقيا هذا الوسيط يجعلني أعي جسدي قطرة قطرة في مثل هذه الحالة أكون كالمصوف أو درويش لا أفرق ما بين النمر وبين الجمر، «لكن ما أنا على وعي به أنني على صدق وعلى باب مفتوح دون حرج ودون رقيب مع نفسي ومع المحيط الذي أعيش فيه، في هذه اللحظات تجيء السياسة، ويجيء الاجتماع ويجيء الجسد، وتجيء اللغة بالعربية أو الفرنسية كما تشاء ودون قيد فأنسكب في اللغة أوتنسكب في وأبدأ للتشكيل كمن يرسم لوحة يضع فيها البدء بالنهاية، إذ الاندماج في الكتابة أو اندماج الكتابة في هو حالة لا أستطيع أن أصفاه، وأصادقك القول أنني مرأت في ليلة كاملة لا أكتب إلا جملة واحدة وأشرب قنيتي نبذ أو أكثر، وأسمع كل أشكال الموسيقى.. مرأت أكتب وأنا بحاجة إلى الاستماع إلى أغنية عتيقة ولا يكون معي الشريط، ورغم ذلك اسمعها بدون صوت في عالم الاستحضار وهذا حدث معي حين كتبت في بلدان أوربية وأمريكية واستمعت لي أم كلثوم وفيروز والروميتي (مغنية شعبية جزائرية)، هذا الاستحضار هو قوّننا، واسمحي لي أن أقول لك هي نبوءتنا نبوءة الكاتب التي تجعله يفتقر العادي والزمن بمفهومة الفيزيائي والمساكنات بمفهومها الجغرافي الغيابي ليلحق عالما كونياً من رموز ووهم كي يحاصر هذا العالم ويحاصر نفسه كي يقرأ العالم ونفسه بكل فداحة الغموض.

الحرية لأن الحرية هي صنو الكلمة، فلا أدب بدون حرية، أكتب يا صديقتي انطلاقاً من إيماني المطلق بأنني أكتب دفاعاً عن الأمهات والنساء، دفاعاً عن التوازن المزلال لأن واحدة من خصوصيات الأدب في اتزانها هو الزلزال، فلأبد ثابت حين يزلزل الثابت في الأدب.. أكتب للدفاع عن الجمال فهو الصلاة الوحيدة في الدنيا، وهو المحراب الأخير في الدنيا، وهو القلعة ضد الفساد، وهو الأقليل الذي فيه الليل والنهار يتقاطعان ويتمارزان.

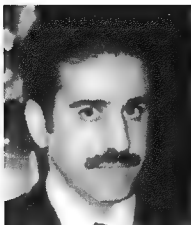
❶ بعد انتهائك من كتابة رواية ما، هل تشعر بأنك كتبت العالم، أم أن لعبة الكتابة تولاني لعبة اللقط والغار؟

العلاقة مع الكتابة هي تماماً مثل العلاقة بين القط والغار، فكل ما انتهيت من رواية أشعر بأنني كتبت العالم فإذا بي في آخر الليل يضحك في الشبح وأسمع الصدى يضحك ويقول لي إن العالم أوسع من هذه الكتابة أو الرواية التي انتهيت منها، وأبدأ عملية أسطورة سيزيف أحمل الحجر إلى الأعلى ثم تسقط، ولكن في هذه العملية عشق التعب ولذة المقاومة. أنا لست سيزيف لأنني أعرف في كل لحظة أنني لا أحمل نفس الحجرة ولا أحملها بنفس الأحاسيس، ففي كل ذرة من التراب صوت وحكاية وعمق وأثر الذين مضوا وأثر الذين يهيمون وهماً.

الكتابة إذا بدء دائماً وحين تنتهي أو تعتقد أنها انتهت فلنعلم أن الكاتب هو الذي انتهى وليس الكتابة.

❷ هل تشكل الكتابة لك غواية وطقساً، وكيف تستخلص من المخفر الداخلي لتمضي باتجاه الحرية في الكتابة؟

=الكتابة فنية وغواية، والموضوعات التي تعالجها من سياسية، -فكرية- -عشقية- اجتماعية- نفسانية- تتلون في كل دقيقة من هذا العمر الطويل من الزمن بلونز آخر، ففي الكتابة لا توجد سبعة ألوان، بل توجد الألوان بأعداد لا حصر لها تركب وتقاطع، وفي كل عملية لذة وشهوة ومغامرة ومتعة وعذاب... أشياء كثيرة اعتقد أنني قبضت عليها في رواياتي ولكنها لا تفتأ أن تظهر في كتب أخرى من كتبي ساخرة مني بأنني لم أنكحها ولن أستطيع



يوسف المحيميد:

«لغظ موتى» تراهن على شكل جديد في الكتابة الروائية..

هناك تلازم ما بين الفقد وبين الرائحة،
ومعظم اشتغالي قائم على الآني والذاكرة معا..

حوار: زوينة خلفان *

في عالم يوسف المحيميد الروائي يطغى هاجس الشخصية المأزومة المنطوية على سرٍ كبير لا تتكشف ملابساته للقارئ إلا عبر تقنيات سردية متجددة تفتح تساؤلات اللغة والذات والمجتمع، وتتناثر في مسيرة السرد لوحات تشكيلية وصور فنية تتزاوج والأدوات السردية في الرواية. وقبل أن يلج المحيميد فضاءات الرواية الممتدة، كتب القصة ذاك الفن العصي، وصدرت له عدة مجموعات قصصية، هي: (ظهيرة لا مشاة لها، ١٩٨٩)، (رجفة أثوابهم البيض، ١٩٩٣)، (لا بد أن أحدا حرك الكرّاسة، ١٩٩٦).. فجاءت هذه المجموعات مدخلا قويا ومحرضا على كتابة الرواية التي بدأها برواية (لغظ موتى، ٢٠٠٣)، ثم (فخاخ الرائحة، ٢٠٠٣). وصدرت (القاورة) عام ٢٠٠٤. كما صدرت له في أدب الطفل سلسلة (مغامرات الأشجار، ١٩٩٨) و(قلم أسود في غاية الألوان، ٢٠٠٠).

* قاصة من سلطنة عمان.

وفي هذا الحوار نقف على تجربة المحميد القصصية والروائية...

*** نلحظ تحول تدريجي من القصة إلى الرواية في تجربتك الإبداعية، حيث تبرز هذه التجربة في كتابة القصة في حوالي أربع مجموعات قصصية ثم تتحول إلى كتابة الرواية لتصدر ثلاث روايات.. كيف تقرا مسار هذه التجربة؟

- كانت القصة ولا تزال، ذاك الفن العصي، الفن الذي يراودني بين الفينة والأخرى، ثمة حالات وشذرات خاطفة لا تعبر عنها سوى القصة القصيرة، وأحياناً القصيرة جداً، تلك التي تولي التكثيف، تكثيف الحالة والعبارة مكانتها، أما الرواية فهي نص واسع متعدد، يكشف العالم الذي يضيح بالمتناقضات والمأمرات والدساتير، نص يقول ما لا تقوله الفنون الأخرى، بسبب اتساع زمنه وتعدد شخوصه، وقدرته على الاستفادة من جميع الفنون الإبداعية، بما فيها القصة القصيرة.. أحياناً أصف القصة القصيرة بعمل ضارب فرشاة أو فنان تشكيل، تنتهي في لحظة خاطفة، بينما الرواية كما عمل النساجين، الذين يصنعون بداهم سجادة ملونة بالرسوم والنقوش والألوان. صحيح أنني أستمتع بنمو قطعة السجادة باذخة وبهية، لكنني - لا أخفيك - أحنُ مراراً إلى خبطة الفرشاة المجنونة.

*** من يتخنت إصداراتك بالنظام، يلاحظ الفارق الزمني الجلي بين كل إصدار وآخر.. هناك فارق ثلاث سنوات بين المجموعة القصصية والأخرى، ولكن اللافت أكثر هو صدور روايتي «فخاخ الراحلة» و«لغظ موتى» في نفس العام ٢٠٠٣، تلتها مباشرة رواية «القارورة» عام ٢٠٠٤. هل تعتقد أن الزمن شأنا كبيراً في كتابة قصة أو رواية؟

- أبداً، الزمن هنا تحكمت فيه ظروف الناشر بالدرجة الأولى، صحيح أنني عكفت في السنوات الخمس الأخيرة على كتابة الرواية بدأب، إلا أن الناشر تأخر في طباعة «لغظ موتى» حتى عام ٢٠٠٣م رغم أنها مكتوبة عام ١٩٩٨م، كذلك كانت «فخاخ الراحلة» المكتوبة عام ٢٠٠١م، والمطبوعة عام ٢٠٠٣م، فهناك فاصل زمني جيد بين رواية وأخرى، أحياناً أشارك في بعثرة التواريخ،

بالتأخر في دفع الرواية للناشر، كما حدث مع «القارورة» التي لم أبعت بها إلا بعد مرور سنة كاملة على كتابتها، أحياناً أنتظر طويلاً حيال النص، أحب نفسي الفرصة كاملة لأراجع وأراجع وأعيد النظر. كما أن هناك تبريراً آخر للإجابة على سؤالك، طرأ في ذهني الآن، وهو أنني في الرواية أعيش حالة كتابة منتظمة يومية، فلا أتوقف إلا بعد أن أضع النقطة الأخيرة، لمد تصل أحياناً ستة أشهر متصلة من الدأب اليومي وأحياناً أكثر، لأنني لا أدخل فردوس الكتابة اليومية إلا بعد أن أكون جاهزاً تماماً بعد مراحل من البحث والتضخيم، بينما القصة القصيرة تنتهي في لحظتها، مما يجعلني في سعة من الأمر، بحيث لا أنجز إلا قصة مثلاً كل شهر أو شهرين، أعتقد أن الرواية علمتني الدأب والشعور بالعمل الاحترافي.

*** تعددت دور النشر التي خرجت فيها أعمالك القصصية والروائية، حيث صدرت مجموعة «درجة أنوابهم البيض» عن دار شرقيات بالقاهرة ونصوص «لا بد أن أحدا حرك الكراسي» عن دار الجديد في بيروت.. وصدرت رواية «لغظ موتى» عن منشورات الجمل بألمانيا فيما صدرت «فخاخ الراحلة» عن رياض الريس في بيروت وأخيراً «القارورة» عن المركز الثقافي العربي في المغرب. كيف ترى تجربة النشر في أكثر من دار؟

- ليست جيدة على المدى القصير، لكنها على المدى البعيد تعلم الكاتب آليات النشر في العالم العربي، بسبب اختلاف تعامل الناشرين، من حيث انضباطهم ومصداقيتهم، ويعد أن يقارن بينهم يستطيع أن يتوصل إلى الناشر الأجدر بالتعامل معه، الأكثر إخلاصاً، الأكثر حرصاً، فالناشر - في نظري - ليس مجرد تاجر فحسب، بل هو شريك في المنتج الإبداعي، أحب الناشر الذي يقرأ العمل مراراً، يتفحصه كأنما هو كاتبه، ويحرص على توفره بعد الطباعة في كل معارض الكتب الدولية، وقد وجدت هكذا ناشرين، لكن المأسوق الحقيقي لدى الناشر العربي، أنه لم يستوعب أن الكتاب يمكن أن يكون مريحاً عبر تسويقه جيداً، وعبر ترجمته إلى عدد من اللغات الحية، بعد إقامة علاقات جيدة مع ناشرين أجانب، وإبرام عقود معهم، خصوصاً فيما يخص الرواية، التي

تحقق حضوراً رائعاً في النشر على مستوى العالم.

بالنسبة لي، ولكثير من المبدعين في العالم العربي كما أظن، نطمح بنشر يحقق مواصفات تقنية جيدة للكتاب، ويلتزم بموعود النشر المتفق عليه، ويوزع الكتاب بشكل جيد في العالم العربي، وتكون شروط العقد معه منصفة للطرفين، لا أكثر.. تخيلي أحد الناشرين يشترط حصوله على نسبة ٥٠٪ من أي ترجمة للرواية، وآخر يتنازل تماماً عن حقوقه لصالح الكاتب عند ترجمة عمله إلى اللغات الأخرى مقابل احتفاظه فقط بحقوق الطبعة العربية الأولى.. بالنسبة لي أشعر الآن أنني حدّدت ناشري المناسب، وسأستمر معه في المستقبل.

*** يبدو أن لسبعنوان جمالية خاصة لديك... هناك التقاطات دقيقة كمن يمعن النظر في نقطة أو يلتفت التفاتة خاطفة فيتمسك شيئاً مهماً في العالم من حوله ينهاتف على الواضع والمتنع، هكذا تلتقط تلك العين مثلاً «رجفة» أثوابهم البيض، أو الكراسة التي حُزمت من مكانها أو فخاخ الراحنة.. إنها لعبة حواس أيضاً تنتبه للأشياء الطفيفة وتلج أعماقها، كيف تراودك إيهاءات العنوان فيما أنت تكتب الأحداث والشخص أو ربما حتى قبل مداهمة الفكرة؟

.. يهمني ويقلقني العنوان كثيراً، قبل الكتابة وبعدها، قد يكون في كلام الإيطالي البرتو

مورافيا شيء من الصحة، حين يشبه العنوان بفستان المرأة، فإن كان ضافياً كثيراً حجب المعنى، وإن كان عارياً كثيراً كشف المعنى وانعدمت جاذبيته، بمعنى أنه يجب أن يكون بين هذا وذاك، يفصح ولا يقول كل شيء، يلمع ولا يبدو طلاسماً؛ أحب العنوان البسيط الذي يثير الأسئلة، يثير حفيظة القارئ وشغفه، كنت ومازلت محباً لتتويج الحواس والانتصار لها في النص والعنوان، حاسة البصر دريتها كثيراً منذ الطفولة، وحتى شغف الصبا بالكاميرا، حتى تحولت لدي الحاسة إلى عدسة بجميع مقاساتها المعروفة لدى الفوتوغرافيين، من «الكولز أب» وحتى «الثلي فوتو». ففي القص نهضت لدي عدسة «الكولز أب» فانتشرت في ثنايا القصص فداحة

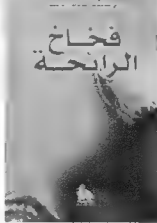
التفاصيل الصغيرة والغائبة، بينما أضفت إليها في الرواية عدسة «الوايد إنجل» التي تعني بالمشهد كاملاً، أي الرؤية البانورامية.

هكذا أشعر أن العنوان مدخل حقيقي للنص، هو الفخ الذي أنصبة للقارئ، فإما أن أغويه ويدلف معي إلى متاهة النص، أو أن ينصرف عني، كما أن مدخل النص مهم عندي للغاية، أشعر أن الصفحات العشر الأولى، بل أحياناً الصفحة الأولى، إذا لم أستطع فيها إغواء القارئ فقد يتحول إلى قارئ كسول، أو نص ممل.

*** «لفظ موتي»، أول رواية لك بعد أن كانت عملاً قصصياً، وهي على لسان الحكيم الراوي الذي يقتل في كتابة رواية.. تحمل انجهاً تجريبياً في رسم الشخصيات والأحداث، وتبدو شخصياتها رمزية ومتحولة تدخل في لعبة التخفي والترصد للقارئ، فثارة تظهير من اللاشيء وثارة تنمحي تماماً أو تتحول.. في هذه المشاكسة ألا ترى أن الراوي يعمد إلى فرض سلطة ما على القارئ تُغيّبه ليتعاطف معه بعد أن خذلته شخصه؟!

– أريد أن أصبح مطعومة في السؤال، وهي أن «لفظ موتي» كتبتها بقصد الرواية، ولم تكن عملاً قصصياً، حتى وإن تم إقحامها مع قصص أخرى في طبعها الأولى لدى إتحاد الكتاب العرب. أما مسألة فرض سلطة الراوي، فأظن عملياً أن الروائي يفرض سلطته كثيراً من خلال التحكم بشخصه، وكانت «لفظ موتي» تراهن على شكل جديد في الكتابة الروائية، كنت ومازلت أشعر أن على الروائي أن يجد لعبته الفنية، أو لنسمها حيلته الفنية المناسبة، كي يقدم شخصه ومكانه وعالمه الروائي، وهكذا كانت فكرة «لفظ موتي» وهي الإجابة على سؤال صديق: لماذا لا تكتب رواية؟ فكان تبرير السارد وقول العوائق في مجتمع صعب ومنغلق، وأمام شخص مساءلين ومتطلبين ولحوحين، هي صلب الرواية وجوهرها.

*** تصادفنا في غلاف «لفظ موتي» كلمة (رواية) تحت اللوحة مباشرة، ثم بعد صفحتين من الغلاف يكتب: «رسائل لن تصل إلى عبدالله السفر».. كيف يمكن لهذه



وهذا ما قد يدفعني إلى منطقة جديدة في كتابة رواية أخرى جديدة ألقي الزمن فيها تماماً، ويتداخل فيها شخص من فترات زمنية متفاوتة.

*** في «لفظ موتى» يجاهد الراوي كثيراً في إقناع شخصه بأهميته كراو ويحاول أن يجد له موطناً فيما هم يقومون بقمعه رغم أنه هو من يكتبهم.. يشعر أن ثمة من يرقبه، لا يكتب بحرية ويجد صعوبة في الكتابة عن الآخرين لأنهم لا يتركونه وشأنه ولن «يتخلص من

أرواحهم الحائمة حوله مثل فراش ملون».. وفي «فخاخ الراححة» والقارورة، يكبر الراوي ويفصل عن سطوة شخصه، له صوته الخاص الذي يتجدد في مقدرته على التخفي وعدم استعطف قارئه، إنه يملك سلطة السرد بحق ويقدم شخصه بصدق من دون أن يتدخل في مصائرهم، يكتب بحرية ويلج محظورات كثيرة.. هكذا أرى تطور الراوي في الروايات الثلاث..

بالبسيط، هذا ما حدث على مستوى تطور الأدوات، أشعر أن الكاتب الجاد والحقوقي هو من لا يكف عن اختبار أدواته، لا يكف عن مساءلة ذاته المبدعة، فالكاتب ليست تراكمًا من حيث الكم فحسب، بل هي تقديم صور متطورة أو متغيرة كل فنية، هل يمكن أن تخرج امرأة للناس برداء واحد طيلة سنوات؟ ألا تشعر بالملل أن تلبس الفستان ذاته، والحذاء ذاته، وجقبة اليد ذاتها؟ هكذا الفنان ونصه، يبحث دوماً عن نمط متجدد في الكتابة، لا يتردد في الدخول إلى مناطق وعرة، إلى دهاليز ومغارات مظلمة، زاده فيها شمعة الإبداع والفن، وذاكرته تراث العالم

كله في الفن الروائي والمعرفي والفلسفي.

*** يقول الكاتب المغربي خالد الذهبية في دراسته عن «فخاخ الراححة»: «إلا أن الذي يستحق الوقوف عنده من بين هذه الشخصيات الثلاث في المنظور السردى، هو طراد، فهو الصوت المركزي الذي يمارس وظيفة الفعل من حيث هو شخصية من شخصيات الرواية، كما يضطلع بوظيفة التصوير، باعتباره سارداً، سواء لما

هي مجرد لعبة أو حيلة فنية كما أسلفت، مجرد إناء لوضع شخص وأحداث وعوالم داخله، فالرواية الحديثة كما نعرف تستلهم المذكرات والرسائل والوثائق والتاريخ وغيرها، من أجل صنع نص سردي طويل، أحياناً يوظف الروائي مذكرات متخيلة للشخصية من أجل كشف عالمها، وأحياناً يستثمر رسائل متخيلة لرسم عالم الشخصيات، وأحياناً يكون للوثائق دور في الرواية، سواء كانت هذه الوثائق حقيقية أو متخيلة، وهكذا.

*** تبدو اللغة أكثر اختزالاً وتكثيفاً في البناء السردى لهذه الرواية، تغري القارئ بالتوغل فيها وتكبيكها.. لغة مركبة تكسر التوقعات وملاجاتها لا تنتهي، بينما يتسدد الحدث والشخص البناء السردى في «فخاخ الراححة» و«القارورة»، حيث فضاء اللغة أكثر اتساعاً وتعدداً في الأصوات السردية، ينشغل القارئ فيهما بما يخلق الشخص ويكتشف أن معانيتها جزء من الحياة اليومية.. هل يمكن اعتبار «لفظ موتى» مدخلاً لكتابة روايات أخرى من حيث أنها تعكس تجربة ذاتية، الدافع وراء كتابتها تحريض الأصدقاء ثم تتطور التجربة إلى إيلاج مناطق روائية أكثر تنوعاً وتشعباً في اللغة والسرد والشخص والاحداث بالفن للروايتين التاليتين؟

هذا النمط الروائي مريب حقاً، ففي الوقت الذي هوجمت فيه الرواية في السعودية بوصفها تهويماً وشخصيات غير واضحة، تم الاحتفاء بها عربياً، إلى درجة أن وصفها ناقد لبناني أنها أهم رواية تجريبية في السعودية حتى الآن! بالنسبة لي كانت «لفظ موتى» تجربة محزنة، لي قبل الآخرين، لكتابة شيء مختلف، لكتابة رواية إشكالية، وهذا ما تحقق فعلاً، فيما بعد أدركت أن عليّ أن أألف مناطق أخرى في الرواية، يقودني في ذلك ضرورة تعدد الأصوات، وهي أهم عناصر الرواية الحديثة، أما الآن فأنظر إلى الزمن بوصفه عاملاً حاسماً في تداعل حيوات متعددة،

علينا أن نذكر أن مجرد الكتابة عن الممنوع والمحظور لا تعني رواية ناجحة، بل لا بد من أن يتقن الروائي أدواته، يستخدم كل طاقاته للوصول إلى شكل فني وجمالي مغاير، علينا أن نبدأ من حيث انتهى إليه الآخرون، فلست محتاجاً مثلاً أن أعيد الرواية البازاكية

شمولية، نظرة بانورامية، تشبه عين الصقر المحلق، ينظر من الأعلى إلى المدينة، ثم إلى الحي، ثم إلى الشارع، فالعمارة، فالشقة، فالفوضى داخل الشقة، فالغرفة المسدلة الستائر، فالرجل المستلقي ينظر إلى السقف، فأعماقه الباطنية، فهو أجسه وأحلامه ومتابعه... ثم الانطلاق إلى جولة بانورامية جديدة عبر مونولوج داخلي مثلاً، أو علاقات مع محيطه وهكذا. أظن أن الحوادث يومية ومتاحة للجميع، ولكن كيف نستلهم هذه الحوادث ونمررها في مختبر الكتابة، كيف تلج وعي السارد والمبدع، كيف تفتت الحادثة اليومية العابرة، كيف يشظي الزمن، ويشرح الشخصية، ويرسم المكان بفرشاة من ذهب الكلام.. هكذا هي الرواية الأكثر أدهاشاً كما أرى.

*** يصنف خالد الذهبية الروائع في «فخاخ الراحة»، ويربطها بالخديعة والعبودية والطبقية وطقوس الإخضاع والألم والانتماء الزائف والعقاب... وكلها ذات مؤشرات اجتماعية، هل يشير ذلك إلى أي مدى يمكن للحواس أن تتدخل في تكوين الشخصية حين ترتبط بتجارب اجتماعية ووجودية قاسية؟!

... نعم هي كذلك، أنا لا يمكن أن أتخيل رواية لا تولي الحواس أهميتها الطبيعية، هل يمكن أن تأتي رواية دونما روائع تفض تلافيف الدماغ وترسل إشاراتنا إلى عصب الذاكرة، أليست الذاكرة هي عبارة عن صور بصرية وسمعية وشمية؟ فهل يمكن أن نقرأ رواية دون أن نسمع الأصوات فيها، التشجيع والنشيد، الهمس والهتاف والغضب، وما يتبع ذلك، أليس الصوت سواء كان أغنية في الذاكرة أو صوت مقررٍ ما يحيل إلى تجربة حياتية غائرة في الماضي؟ هل يمكن أن نستمتع برواية دون أن نشعر باليد التي تتحسس وكأنما هي تلمسنا فعلاً، أظن أن الحواس مهمة في الرواية الحديثة، سواء كانت محور الرواية، أو على ضفافها وهوامشها.

*** توظف الروايات فعل التذكر مقترناً بلازمة أو فكرة.. فالقارورة هي مستودع أسرار وحياة منيرة الساهي، كل ما نتذكره وتعيشه من أحداث حزينة نودعه القارورة لأن جدتها كانت تقول لها أن العشب ينمو مع الحكايات الحزينة.. وفي «فخاخ الراحة»، كان كل ما

يتصل بمحكيه الذي عمل فيه على تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره ككل، نعني لحظة قطع أنه اليسرى، أو ما يتصل بمحكي غيره... الخ». أتوقف هنا عند عبارة «تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره ككل».. ذلك أن اشتغالك على هذه الفكرة يبرز في كلا الروائين الأخيرتين، ففي «فخاخ الراحة» يجلس طراد في محطة السفر ويسترجع كل شيء ويضع تصوراتته عن حياة ناصر ويتذكر صديقه توفيق فيما تظل قصة أنه المقطوعة غائبة عن القارئ ويرجعها حتى النهاية رغم أنها تشكل عصباً مهماً في نسج الرواية وأحداثها كلها بل في حياة طراد نفسه.. وفي «القارورة» تُرجى منيرة الساهي سرد الحدث المؤثر في حياتها وهو اكتشاف الخديعة التي وقعت فيها ليلة زواجها.. تتناوب مع السارد حكى الأحداث التي أحاطت بحياتها منذ تعرفت على علي الدخال، تتذكر وهي مستلقية في فراشها فتتأمل أحداث الحكاية البعيدة فيما الفضيحة قد تكشفت ذيوها الباردة فقط ولا تخبرنا بها إلا في نهاية الرواية.. أرى أن مثل هذا الاشتغال قادر على تخطي فكرة السرد التقليدي التي تقوم على الإخبار لإيصال الحدث فقط.. بينما فكرة إرجاء سرد الحدث المؤثر ليست مجرد تشويق وإدهاش بقدر ما هي حاملة أبعاداً نفسية عميقة للشخص الذي تعيش حياة مهتشة ومحزنة وخارج مكانها وزمانها.. فضلاً عن أنها تضفي جمالية للسرد تنأى عن التمهيط..

... تماماً هذا صحيح، هي عناصر مجتمعة تحرض على الكتابة الحديثة والمتجاوزة، فجمالية تأجيل الحدث الحاسم تحمل إضافة إلى تشويق القارئ والاحتفاظ به حتى آخر سطر، تحمل أيضاً الأثر النفسي الذي من الأجمل توصيفه بطريقة مقنعة، قبل أن نشرح الحالة الحاسمة للحادثة، دائماً أتذكر مقولة تشيخوف، بأن الكاتب حين يصف مسماراً في غرفة البطل، فهو يهيب لشئ البطل وانتحاره بواسطة هذا المسمار أو المروحة أو ما شابه، هكذا كانت «غرفة» الشخصية الرئيسة في «فخاخ الراحة» تخفي شيئاً ما، حيث يلف بها وجهه، ثم تتكشف المسألة تباعاً حتى الفصل الأخير. أتصور أن عين الروائي دائماً يقطة، ونظرتة إلى الحادثة نظرة

يُذكر بالرائحة يذكر بالفقد: فقد الأذن والعين والرجولة...

... تماماً، أشعر كأنك استطعت أن تقرئي ما وراء النص، حتى قبضت على أدواتي وسر اشتغالي على الرواية. عموماً كان هناك تلازم ما بين الفقد وبين الرائحة، ومعظم اشتغالي قائم على الأني والذاكرة معاً، رغم أنني أولى التذكر أهمية قصوى، أتصور أن ثمة تداخلاً بين الحالة الأنفية وبين حالة تيار الوعي، أو «الغلاش باك»، بمعنى أن من الصعب الفصل بينهما، اللحظة الراهنة تمتزج بلحظة الأمس، وحتى إن كانت لحظة الأمس أكثر ثراءً في نصي، فمحور النص يركّز على لحظة الآن. لم أجرب بعد كتابة اليومي الحركي، بعيداً عن أسلوب الإسترجاع والدعائي والمونولوج الداخلي، لا أعرف.. قد يأتي نص يكون محوره الأساس المكان اليومي الحركي، بمعنى اللهاث مع شخصية متحركة ومتنقلة.

*** يرى الروائي السعودي عبده خال (١) أن ثمة مشكلتين كبيرتين واجهتا الرواية السعودية في مراحلها الأولى وهما تغريب الرواية عن المكان وترحيل الشخص. حيث عمد الروائي السعودي إلى إيجاد بيئة أخرى لروايته أكثر انفتاحاً مثل لبنان أو مصر، بعيداً عن قيود مجتمعه ورقابته حيث يجري ربط شخص الرواية بالكاتب وزعم أن الرواية سيرة ذاتية.. وثمة بالمقابل تجارب روائية حديثة اخترقت التابو والممنوع واقتربت من الحياة الاجتماعية الممنوعة بنكاء واشتغال جمالي بارز.. كيف تقرأ تجربة الرواية السعودية في ظل اشتراطات المجتمع والسياسة والدين؟!

- أتفق مع عبده في هاتين المشكلتين، لكنني أشير إلى مشكلة ثالثة قد تظهر، إن لم تكن قد ظهرت فعلاً، وهي الاقتصاد على اختراق التابو والممنوع بعيداً عن الجماليات الفنية، ففي بعض الروايات الجديدة، تسابق الروائيون والروائيات في السعودية إلى دخول مناطق التابو، بعد أن سبقهم إلى ذلك تركي الحمد والقصبي، ولكن علينا أن ندرك أن مجرد الكتابة عن الممنوع والمحظور لا تعني رواية ناجحة، بل لا بد من أن يثقف الروائي أدواته، ويستخدم كل طاقاته للوصول إلى شكل فني وجمالي مغاير، علينا أن نبدأ من حيث انتهت

الأخرون، فلست محتاجاً مثلاً أن أعيد الرواية البالزاقية، وكذلك عليّ أن أكون حذراً من أكون باتريك زوسكيند أو باولو كويلو، ما أريد قوله علينا أن نستفيد من تجارب العالم في الفن الروائي، ولكن باشرطاً، بمعنى أن الواقعية السحرية، مثلاً، لن تكون سحرية أمريكا اللاتينية، بل قد يكون لها شكلها الخاص في الجزيرة العربية، ولكن علينا الصبر والبحث من أجل اكتشافها. هكذا أضمن أن لا ندخل في التبسيط، وقراءة تجربتنا الروائية في السعودية وطموحها بشكل أقرب إلى السطح منه إلى العمق، بشكل يراه القارئ ممن لا يملك الأدوات الفنية للرواية لا الروائي ذاته الذي يمتلك الأدوات ويسألها كل مرة.

*** حضرت معرض فرانكفورت الدولي للكتاب حيث كان العالم العربي ضيف الشرف لعام ٢٠٠٤، وقد كثر النقاش والجدل حول طبيعة المشاركة العربية قبل وأثناء وبعد المعرض.. كنت قريباً من المشهد، كيف بدا لك؟

... أضمن أن تتجاوز مرحلة جلد الذات التي نمارسها على أنفسنا حين نقوم وحين نجلس وعلى جنوننا. نعم هناك خلل في فهم آليات المعرض لدينا نحن العرب، هناك قصور في الترجمة إلى اللغات الأخرى، هناك حضور ضعيف أحياناً، ولكن كل ذلك لا يُلقي أننا حضرنّا في المعرض ثقافياً بشكل لا تقبل. ما يؤلمني حقاً عدم فهم الناشرين آليات النشر والتعاقدات، التي لم يستفد منها أغلبهم، خصوصاً في هذه الدورة، ولم يقدموا مبدعين عرباً مؤثرين عبر عقود الترجمة إلى لغات أخرى، فلم تصل أصواتهم إلى الغرب، حتى بدوا أقل حضوراً من يكتبون بلغات أخرى، فهل مثلاً المصرية أهداف سوف أهم وأكثر تأثيراً من خيرى شلبي ومحمد البساطي ويوسف إدريس وغيرهم؟ وهل روائيون مغاربة مغمورون يكتبون بالفرنسية أهم من محمد بركة ومحمد زفزاف وغيرهم، وهكذا؟ المسألة فقط أن هؤلاء تخلصوا من عبء الناشر العربي البسيط، وكتبوا بلغة أخرى وتعاملوا مع الناشر الأجنبي بشكل مباشر.

١ - خالد الدعيرة، رواية العواس دالة العوان ومحافل التحليل في «مخاض الرنة» ليريف المحميد، مجلة نوى/ العدد (٤٠) أكتوبر ٢٠٠٤
٢ - ملف الرواية في المملكة العربية السعودية - مجلة بانتيال - العدد ٢٠، صيف ٢٠٠٤.



غادة السمان:

أنا كاتبة تحاول أن تخترع نفسها كل يوم.. امرأة لا تطاق!
أشعر انني تصردت أقل مما ينبغي..
عدم الأمان هو الذي حرضني على الكتابة والانتماء الى الورقة البيضاء

حوار: اسماعيل فقيه*

غادة السمان امرأة كثيفة الحضور والغياب، حاضرة في الكتاب والكتب والمؤلفات التي تختزن الصور المفتوحة على مختلف الألوان والأحوال والأهوال، وغائبة في أنوار كل من يأنس بقراءتها، غائبة في خياله غائبة متسرّبة الى شتى اللحظات، كأنها، بكلماتها، تبث عطرا يتغلغل ويستقر دون أن يُرى.

غادة التي أحببت بيروت بكل ما تملك من حب، غادة التي كتبت الحب والكوابيس والتمرد والسفر والقبيلة والمرافئ والبحر والزمان والمكان، غادة «المتلبسة بالقراءة» عادت الى بيروت بعد غياب عنها دام ١٥ سنة في أوروبا وأمريكا، عادت وكأنها لم تغادر مدينة القلق الجميلة، حاملة حزمة من الأشواق والوعود الفاتنة.

* شاعر من لبنان

مدينة هي بحق عاصمة من العواصم الثقافية للعالم. لقد عشت في جنيف وفي لندن وفي نيويورك لكن تجربتي مع باريس فكرياً وثقافياً كانت الأطول وربما الأكثر ثراءً.

« ثمة من يقول ان اكتشاف بيروت يتم من خارجها: كمن يقف على تلة عالية ويراقبها جيداً، هل عاشت عادة هذا الشعور أو أنها ترى الأمور في غير معنى؟

– اكتشاف بيروت يتم من خارجها ومن داخلها في آن.. من الجميل ان نقف على تلة عالية ونراقب الأمور من بعيد جداً، شرط أن نكون قبل ذلك قد اندسنا في أحشاء المدينة وعشنا موتها وحياتها وذعرها وفرحها. وتلك حالي مع كابوسي المفضل بيروت!

« أنت الآن في بيروت، بيروت غير التي غادرتها قبل أعوام، ما الذي تغير فيها وماذا تعني لك بيروت التي شهدت وتشهد تحولات متتالية؟

– لا تزال بيروت في نظري ساحة للصراع من أجل حرية الفكر العربي، ولا تزال عاصمة الحرية العربية بالمقياس النسبي، ولا تزال المعارك بين رعايا التنوير وبين أهل الميول الظلامية مندلعة. بهذا المعنى لم تتبدل بيروت كثيراً من حيث الجوهر وإن كان أعداء الحرية يزدادون ضراوة ويمرقدون أقنعة أكثر حذقاً وقرباً من نفوسنا للأسف ويتنكرون بوجوه أجداد لنا نحبه ونحلم عن استعمالات البعض السياسية لهم. « البعد عن بيروت والكتابة عنها هو بمثابة الهروب، ما رأيك؟

– ربما كان ذلك بمثابة الهرب منها إليها! بيروت حبيب مناكد يشتهي المرء الهرب منه ولا يفلح كل مرة.

« كتبت يوماً «لا بحر في بيروت»، واليوم تحقق فذاك بحر بيروت يردم وتردم معه نظرات العشاق الشاحصة إلى البعيد، هل سنقرأ لك (لا عشق في بيروت)؟

غادة قررت الاستقرار في بيروت والتخلي عن الغربية، لذلك هي اليوم في بيروت.. وقبل ان ترتب شؤون الاستقرار، طرقتنا بابها ففتحت لنا ودار بيننا حديث شيق، وهذه وقائعها:

« غادة السمان من أنت، من أين تأتين، أين تقيمين، إلى أين تذهبين، ما اسم إيامك وحياتك، من أي ايقاعات تطلعين وأني جسيم تراقبين، ومن أي حب تنبتين.. وهل أنت امرأة من حبر وورق؟

– أنا كاتبة تحاول أن تخترع نفسها كل يوم، ولذا فأنا امرأة لا تطاق!

أقيم في الزلزال، أطلع من ايقاعات العواصف، أرقب جحيمي العربي كمن يحدق في وجهه داخل المرأة فأنا من بعض خيوط السجادة العربية الكبيرة الممتدة من المحيط إلى الخليج.

لعل كاتبة دورتها الدموية من الحبر تسبح فيها أسماك مشعة هي حروف الأبجدية العربية.

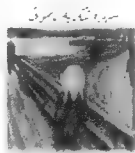
اختتم الشوق لبيروت

« عادت غادة الى بيروت بعد غياب وغربة، لماذا العود الآن، هل اختمرت ظروف العودة اليوم أكثر من القبل؟

– لا.. لم تختمر ظروف العودة، لكن الشوق هو الذي اختمر، بيروت مدينة مقلقة وقلقة أكثر من أي وقت مضى، ولكنني مشتاقة الى عالمي العربي أكثر من أي وقت مضى أيضاً!

« الغياب عن بيروت ماذا غيَّب عنك وماذا أعطاك؟

– غيَّب عني أحبابي والذين كنت سأحبهم لو عرفتهم، هذا الغياب أعطاني فرصة عيش دورة دراسية في باريس عمرها خمسة عشر عاماً عشتها في ظل الزخم الفكري والثقافي التنويري التعددي الابداعي، في



- لا بحر في بيروت؟ معقول!

لا حب في بيروت؟ أستعير عبارة أم كلثوم مع أسلوبها في تنغيصها: «أهو دا اللي مش ممكن أبداً...»
عيون العشاق هي البحر الذي يستعصي على جرافات الردم بصغر النسيان أو الفتور.

منغية الى الحياة

• أين كنت أثناء غيابك عن بيروت: منغية، هاربة، مغتربة، مهاجرة، مطرودة؟

- ثمة لحظات أشعر فيها أنغني منغية الى الحياة، منغية الى قشرة الجسد، منغية الى كوكبنا وغريتي ليست غربة أوطان بل غربة انسان.

وثمة لحظات أستطيع ان أقسم فيها انني لم أغب ولكنني أستطيع دائما التأكيد انه ثمة فارق ما بين الغربة والوطن. ومهما اغتربت - حتى داخلي جلدي - فالوطن مكاني الأصلي.

• هل كنت أثناء غريبتك قنابيعين ما ينشر من الانشاج الأدبي والشعري في لبنان؟

- كنت اتابعه قدر الامكان، ويكثر من اللهفة والفضول، ولم يكن الأمر سهلاً في باريس وسواها. ولطالما أنقلت على الأصدقاء وكلفتهم بشراء بعض الكتب لي لأظل أتابع. ما يدور.

أمتنا لم تصب

بالعقم ابداعياً..

• جيل من الشعراء والكتاب الجدد كتبوا ونشروا وأسسوا لغة شعرية حديثة ومكثفة، هل تعرفت على هذه التجارب وما هو رأيك فيها؟

- تعرفت على بعض هذه التجارب وخطفت بعضها انتباهي. رأيي فيها ايجابي الى أبعد مدى، لست من المتلذذين بمعزوفة «مات الشعر العربي الأصيل» وأعتقد أن التجديد جزء من أصالتنا كعرب. أمتنا لم تصب بالعقم ابداعياً وما من مبدع رحل الا وسينت مكانه شاب جديد في سنبلة العطاء العربي. أنا

متحمسة وشبه منجزة للمبدعين الشباب والشابات.

• كتابة ما بعد الحرب، ولنقل الجيل الجديد، هل تعتبرين انها كانت بمستوى ما حدث أي انها كانت الانعكاس الطبيعي لماضٍ ممزق؟

- انها الى حد بعيد الانعكاس الطبيعي الابداعي لماضٍ ملتهب وممزق، لكن المطلوب منها أكثر من ذلك، أعني ينقص بعضها عنصر «الرائي» الذي يتجاوز ما كان، بعد ان يتمثله ليلقي ضوءاً على ما قد يكون.. وهو عنصر يندران أجده في قاع نبرات بعض المبدعين الشبان، الخروج شعرياً من دور «المفعول به» الى دور الشاعر «الفاعل» هو من أهم المطلوب - في نظري.

الكتابة مرادفة لاغتيال موتي

• الكتابة في حياة عادة تكاد تكون الغذاء اليومي، هل الكتابة عندك هي مرادف للعيش؟

- الكتابة عندي مرادفة أحياناً لاغتيال موتي الشخصي، انها أسلوب في قتل الموت. حينما أكتب، أشبه طفلاً يرمي بالحصي تينياً مربعاً يهاجمه وهو يرغي وييزد وينفخ النار والرعذ في وجهه.

• هل تعتبرين الغربة مكاناً آمناً ومحرضاً على الكتابة؟

- ما من مكان آمن في كوكبنا ما دمنا نحمل «منافينا» الداخلية معاً أينما كنا.. ولعل هذا

الشعور بعدم الأمان في أي مكان يحرضنا على الكتابة، كمن يقوم منافيه المتعددة بالانتماء الى الورقة البيضاء.

• يتحدث البعض عن متعة ولذة الكتابة، فيما نجدها عندك كنشاط ضروري لاستمرار الحياة، وهنا فرق شاسع بين المتعة والنشاط، من أين ينبع، بالضبط، شعور الكتابة عند عادة؟

- هل الكتابة عندي «نشاط» أم «احباط»؟ لا أدري بالضبط. تراك لو استجويت نحلة، لماذا تصنع عسلها

الكتابة

عندي هي

أسلوب

في قتل

الموت

الحب يشبه

العداوة

أكثر مما

يشبه

المودة

غير متجانسة ولم أكن أنتقل في المكان فحسب بل وفي الزمان أيضاً بين أوطان تعيش القرن التاسع وأخرى القرن الحادي والعشرين. تلك الأمكنة المرادفة لعصور وأزمنة مختلفة طبعته حرفي بالتأكيد ولعلها وهبته قلقه ونزقه وتوتره.

• لا أقول أنك كتبت عن كل شيء. ولكن كتبك لامست التفاصيل في حياة الإنسان ومكانه وعاداته وطقوسه. وكأنك تحاوليت امساك العالم دفعة واحدة؟

– أحاول امساك الخيوط كلها. وتزلق من بين أصابعي... ولكنني استمر في المحاولة. أشبه بهذا المعنى شيخ همنغواي في «الشيخ والبحر» انني مثله قد لا انتحز لكنني لا أتوقف عن المحاولة وفي هذا التحدي المستمر يكمن انتصاري.

ابنة البيت العربي

• ثمة عادات تمردت عليها. وهذا التمرد كان الصورة الأجل لغادة. إذا نظرت اليوم الى هذا التمرد كيف تشعرين. هل تندمين أو تشعرين أنك كنت أقل تمرداً.. والى أين أوصلك هذا الشعور بالتمرد؟

– أشعر انني تمردت أقل مما كان ينبغي لو تبعت مبادئ العقلانية حتى النهاية. مشكلتي الأساسية تكمن في انني تمردت دائماً على ما أحبه لا على ما أكرهه ومن هنا صعوبة الأمر. تمردت على مجتمعي العربي ولكنني لم أقطع نفسي يوماً عن اسرتي الكبيرة ولم أغادر عبادة قبيلتي ولم اجز جذوري في بيت جدي خلف الجامع الاموي في دمشق. لقد تمردت على ديكتاتورية الحب التي تطالبنا أحياناً بأن نفقد روحنا ونكون مجرد تكرار باهت لمن سبقنا. لكنني بقيت ابنة البيت العربي بكل سموه وسقطاته.

• الى جانب التمرد هناك جرأة في كتاباته. هل تعتبرين هذه الجرأة هي المكمل للتمرد وتالياً. كانت النافذة التي أضاعت لك ما هو معتم؟

اولو استجوبت نملة صغيرة مهرولة في الحقل أو سنجاباً يراقص شجرة ما الذي كانوا سيقولونه لك عن دافعهم لذلك؟

أنا أكتب فقط. وهذا كل شيء.. أكتب بعيداً عن الكلمات الكبيرة كلها. ودون أن أقول لك: أنا أكتب اذن أنا موجود.

ما زلت مشاغبة..

• عادة الكاتبة اليوم غير عادة الكاتبة في الثمانينات وقبلها. أين أنت اليوم في بحر الموضوع. الى أين وصلت وهل علفت. أم ما زلت تسبحين وتغوصين بمهارة المجزبة – المحترفة..؟

– ما زلت مشاغبة على العنكبوت والغبار وعبادة الفرد في حياتنا العربية. وتلك معركة بلا وصول ولا بداية ولا نهاية.

• كتابك القديم «الجسد حقيبة سفر» هل ينطبق هذا العنوان على جسدك وسفرك خصوصاً وأنت اليوم في سفر دائم؟

– ينطبق هذا العنوان على الناس جميعاً وأنا منهم. كلنا حقائب سفر ترحل من الولادة الى الموت ولا تملك الا أن تطيع حين يُنادى عليها لتستقل طائرته الاخرة. الاستقرار الوحيد الحقيقي هو ذلك الذي نعرفه في القبر. بيتنا النهائي. أما الرحم فمسكن مؤقت. لا يتجاوز عقد ايجارنا فيه تسعة أشهر!

أليس جسدك حقيبة سفر بهذا المعنى؟

• ما علاقة كتاباته بالمكان. هل للمكان تأثير على روحية الكتابة خصوصاً وأنت عشت في أماكن غير متشابهة وربما متناقضة؟

– ما زلت أقيم في الرحيل. مواطنة في جمهورية القلق. استقر داخل الحركة. أشعر أحياناً انني أسافر في عدة طائرات معاً في وقت واحد. ولهذا الواقع تأثير على «روحية» كتابتي. عشت غالباً في أماكن متناقضة أو

رحلة شبيهة بالهجرة



أنا كاتبة
دورتها
الدموية
من
الجبر

المودة، ثمة كَرّ وفَرّ ومشاعر مألوفة كالأية، ورغبات
مبطنة في احتلال الآخر.
- الصداقة شمس الأصيل الهادئة التي تضيء دون أن
تحرق. ورغم ما تقدم كله، من منا يختار حقاً قدره مع
الحب؟ وهل يطلب الحب تأشير دخول إلى القلب؟

لقاح ضد الكهولة

• والآن إلى أسئلة تقليدية لكن أجوبتك
تخرجها من تقليديتها: ماذا يعني لك
الرجل؟
- الرجل؟ ليس شراً كله، وأجمل ما فيه أنه لا بد
منه!
• الحب؟
- قشرة موز ليس بيننا من لم يزلق فوقها.
• الذم؟
- طبقة من السكر نكسو بها ذنوبنا بعد
اقترافها!
• الجمال؟
- في عين الناظر.
• الفرح؟
- امبراطور لا يحب العشاق والفقراء والشعراء.
• الموت؟
- العشيق الأخير الذي يتقن احتواءنا.

• الأمومة؟

- لقاح ضد الخوف من الكهولة.

• الأولاد؟

- رشوة الطبيعة لنا كي نذهب راضين إلى موتنا.

وإممين انهم قد يتابعوا مسيرتنا.

• ما الجديد الذي ستقرأه قريباً لغادة؟

- كتاب جديد أعمل عليه ولن أقول لك شيئاً عنه كي لا
نخيب أمل القارئ (وأملِي!) إذا فشلت في إنجازها.
خلف كل كتاب أصدره، ثلاثة كتب فشلت في إنجازها..
ولذا أخاف من الحديث عن مواصفات طفلي قبل
إنجازها

- قد أبدو من الخارج جريئة في كتاباتي أما من
الداخل فكل ما أفعله هو أنني أخط صدقي بلا مواربة
وليكن ما يكون.

لست مصابة بلوثة التنظير

• كتبت الرواية والشعر والمقالة وغيرها، لماذا هذا
التنوع في الكتابة؟

- حينما أكتب، أحب أن أذهب في كل
الاتجاهات وافتح الأبواب الوهمية بين الأنواع
الفنية الكتابية.

• لك تجربة شعرية، ماذا عن هذا التنوع
كشكل ومضمون اختارتهما عادة؟

- لست مصابة بلوثة التنظير، أي أنني انطلق
من الكتابة الحرة التلقائية كضخمة طفل، لا من
نظرية أكرس حرفي ليكون تطبيقاً لها.

الكتابة حريتي الوحيدة المطلقة، وأمارسها كما
يحلو لي حين يحلو لي، ولا أطلب مرتبة ولا
موقفاً ولا تصنيفاً ولا حضوراً في قائمة أو
لائحة أو في مسابقة أو أعجاب أو جائزة أو
تكريم كما يقول هنري ميشو.

• في كتابك «حب» تقولين: «...فقد كانت
مأساتنا يا حبيبي أننا عشنا حبنا ولم
نمثله. وداعاً يا غريب... وداعاً يا أنا...» أما
زال هذا الحب على حاله في حياة عادة؟

- ما زال هذا الحب على حاله داخل الكتاب، ولا تزال
البطلة التي قالت هذا الكلام تعنيه.. أما حياة عادة
الكتابة فكأية أخرى.

الحب يشبه العداوة

• قلت مؤخراً أنك تهربين من الحب إلى الصداقة،
هل تجربتك في الحياة رسخت هذه الفجوة لديك؟
- حكايًا حبي ملطخة دوماً بالبحر ومثقلة بالندم
الابجدي ولا أعرف أين تبدأ محبرتي وتنتهي عينا
الحبيب. ثم إن الحب يشبه العداوة أكثر مما يشبه



ترجمة وتقديم: خالد الريسوني *

عاما «صرح أحد أبرز الوجوه الشعرية لهذه الجماعة ويتعلق الأمر بخوسيه ماتويل كاباييرو بونالد: «من الأشياء غير القابلة للدخس أن العامل الأول في سهر جماعة الشعراء الخمسينيين هو النظام السياسي أو بالأحرى الأخلاقي، وهذا ما يتلشى الآن مع انصرام الزمن، لكنني أكرر الآن ما قلته. فالعمل ضد النظام الفرنكوي في مرات عدة كان عامل ربط جماعي أساسي والذريعة الجماعية الأخرى كانت أيضا دار النشر «سيكس بارال» التي انطلقت حينها في عملها، على الأقل خلال ذلك العقد (أي من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٥) والذي يؤشر إلى فترة الإزعاج لذلك التحالف بين السياسة والأدب والذي قلما كان مضعبا، ومنذ ذلك الحين بدأت الواقعة الاجتماعية أو الواقعة النقدية تدخل فترة انحطاطها ثم ماتت موتا طبيعيا، وهو ما يحدث في كل حين مع أي تيار أدبي إذ يخبر ليفسح المجال لتيار آخر يكون له من الناحية المنطقية تفاعل مع الدينامية التاريخية، ومن الواضح أيضا تأثير التعب واليأس والإخفاق السياسي والانتصار المفرطة وظهور أزمة جماعية أنت كتحصيل لسلطة من الأزمات الفردية. والواقع أن هذه الفكرة المثالية الجميلة المتمثلة في رغبة تغيير المجتمع والحياة والتاريخ عبر الشعر المقاتل، كانت فكرة مقترية بين أشياء أخرى لأنه قد يبدو ساذجا للغاية الحديث عن فعالية الشعر- الذي لا يتجاوز سحب الكتاب منه ألف نسخة- اجتماعيا، هذا بالإضافة إلى أن جميع المنتسبين لجماعة الشعراء الخمسينيين يدافعون بصفاء عن الشعر كمعطى إنساني ينقل المعرفة قبل اعتباره أداة للتواصل، أي أن الأمور لم تكن تشتغل دائما بشكل تبسيطي أو دونما إيس.

خوسيه أنخيل بالينطي

وتجربة الصمت

شاعر من الجيل الخمسيني:

يتفق عدد كبير من نقاد الشعر الإسباني أن أهم شاعر إسباني خلال النصف الثاني من القرن الماضي هو خوسيه أنخيل بالينطي لتمييز صوته الشعري بالمعق والشغافية في مساواة الذات والوجود والأشياء، هذا بالإضافة إلى افتتانه باللغة في مختلف أبعادها وتجلياتها، فأعماله الشعرية فتحت أفقا جديدا لإضاءة الأسئلة الجوهرية للشعر كممارسة إبداعية منفصلة وكصراع مفتوح على سديم الكينونة اللامتناهي: إن رحلة بالينطي الشعرية التحمت في بداياتها بنفوان لبب اكتوى به جيل بكامله، جيل صعدته الحرب الأهلية وجردته من معنى إنساني شفيف هو براءة الطفولة، فجيل بالينطي الشعري هو جيل أطفال الحرب الأهلية من الجماعة الشعرية الخمسينية التي ضمت شعراء أساسيين في المشهد الشعري الإسباني المعاصر وهم: أنخيل كريسيو، كارلوس بارال، خوسيه أغوستين غوتيفسولو، خايمي خيل دي بيدما، خوسيه ماتويل كاباييرو بونالد، أنخيل غونزاليث، أنخيل بالينطي، ألفونسو كوسطافريدا، كلارديو رودريغيث وفرانسيسكو بريغيس. إن هذه الجماعة من الشعراء وعيا منها بالجرائم التي ارتكبت بحق الشعب الإسباني ويحق نخبة من المثقفين المتورين قررت أن تعلن من كولوير بمناسبة الذكرى العشرين لوفاة الشاعر الإسباني أنطونيو ماشادو فتح جبهة للمقاومة وللصراع مع النظام الديكتاتوري الفرنكوي. ففي افتتاح أعمال المؤتمر الذي عقده مؤسسة كاباييرو بونالد سنة ١٩٩٩ بمدينة شريش، وتحت شعار «جماعة الشعراء الخمسينيين بعد مضي خمسين

* شاعر ومترجم من المغرب.

من هو خوسيه أنخيل بالينطي:

شاعر وباحث وأستاذ جامعي، ولد بـ أورينسي (جليقية) سنة ١٩٢٩ بدأ دراسته القانونية بجامعة سانتياغو كومبوسطيليا، انتقل لاحقا إلى مدريد حيث حصل على الإجازة بميزة تقديرية في شعبة الآداب الرومانية سنة ١٩٥٤ وفي السنة التالية سيغادر إسبانيا وخلال سنوات عديدة سيلقي محاضراته في اللغة والآداب الإسبانية بجامعة أوكسفورد التي سبق وأن نال فيها شهادة الماجستير في الفن، ومنذ ١٩٥٨ سيقدم في جنيف حيث سيشتغل كمدرس ثم كموظف دولي في هيئة الأمم المتحدة، مابين سنتي ١٩٨٢ و ١٩٨٥ سينتقل للعيش في باريس حيث سيدبر قسم الترجمة الإسبانية في هيئة اليونسكو. وفي ١٩٨٦ سيستقر بالميرية وهي الإقامة التي زاوجها مع إقامته السابقتين بجنيف وباريس، لقد استمر بالينطي دائما على ارتباط بالتدريس، يلقي محاضراته كأستاذ زائر في عدد من الجامعات مثل جامعة إرفين بكاليفورنيا وغيرها.

لقد عاش بالينطي تجربة العنفي القسري في سنة ١٩٧٢ في آخر سنوات النظام الفرنكوي، فقد خضع لمحاكمة غيابية من طرف المجلس العربي بعد اتهامه بقذف وإهانة طبقة معينة من الجيش في مجموعته القصصية «رقم ١٢» التي صدرت و تم تقديم للنشاز إلى المحاكمة بنفس التهمة، وبما أن أنخيل بالينطي كان مستقرا خارج إسبانيا فقد تحمل كتابة مسؤولية نشر الكتاب لإعفاء ناشره من مسؤولية المساءلة القضائية. لقد أصدر بالينطي على امتداد سنوات عمره عدة دواوين شعرية أهمها.

- في صيغة أمل ١٩٥٤
- قصائد لاثارو ١٩٦٠
- الذاكرة والعلامات ١٩٦٦
- سبع تمثالات ١٩٦٧
- صوت طفيف ١٩٦٨
- البريء ١٩٧٠
- سبع وثلاثون شذرة ١٩٧١
- باطن بأشكال ١٩٧٦
- وهي الأعمال التي جمعت تحت عنوان « نقطة الصفر » و:
- مادة الذاكرة ١٩٧٩
- خمسة دروس للضباب ١٩٨٠
- الهالة ١٩٨٢

إن هذه الجماعة الشعرية بدأت مشوارها أكثر انفتاحا كجبل شعري لكنها ستقلص إلى جماعة صغيرة ومنسجمة لا تتجاوز العشرة إذ ستتلاشى أسماء وتلتحق أخرى ومن بين الذين سيلتحقون فرادى فيما بعد كارلوس ساهاغون وكارلوس بوسونيو ومانيويل بادورنو وإيزيكي بادوسا ولورينثو غوميس... وغيرهم، أما خوسيه أنخيل بالينطي فرغم انتمائه للجماعة الصغيرة إلا أنه كان دائما يردد بإصرار ويروح نقدية صارمة: «يولد الكاتب حينما تنقرض الجماعة» ولذلك ستكون مشاكساته للجماعة الصغيرة بل وجليده بقساوة لها وإقصائه لبعض أعضائها الأساسيين من الأنطولوجيا الشعرية الشهيرة للنصف الثاني للقرن العشرين المعنونة «الجزر الغريبة»

موضع جدل وانتقاد من باقي الشعراء الحاقدين عليه خصوصا بعد موته، بل إن الشاعر أنطونيو غامونيدا أحد أعز أصدقاء بالينطي بعد التفكير بعمق تجربة الشاعر، تأسف كثيرا لهذه الصراحة الجارحة والعنيفة التي كان ينتقد بها مجاليه من جماعة الشعراء الفسهيبيين وعملية تصفية الحساب التي مارسها ضده هؤلاء بعد موته، يقول غامونيدا: «تذكر خوسيه أنخيل بالينطي بالنسبة لي ممارسة ذات وقع خزين جدا في نفسي، وبشكل مكسوس، فيبعد موته وللتطويع الاعتراف الواسع بقامته الشعرية ينفي أن أنهى إلى بعض التحفظات الحاقدة التي سببتها على مايبدو أساليب وتوجهات آرائه المتعلقة بشعراء آخرين. ربما كان سيصير مريحا أكثر بعد موته لو أنه ادخر تلك الآراء لنفسه، ربما كانت في حالات معينة مفرطة وإن يحتمل أنها مصيبة، فالمؤكد أن التعبيرات الانتقامية لمابعد الموت ووفرته النسبية تحولت إلى خمار عديم الذوق بل يمكن تصنيفها ضمن البؤس الذاتي لعالم الأدب» ولعل بالينطي كان قاسيا جدا مع الجماعة التي انتسب إليها في بداياته الشعرية وخصوصا بعض الوجوه الشعرية الإسبانية كأنخيل غونثالث وخوسيه بيرو اللذين أقصاهما من تلك الأنطولوجيا الشعرية الإسبانية التي كلف بإنجازها من طرف جامعة قلعة بيناريس بمصبة ثلاثة شعراء تربطه بهم علاقة صداقة وثيقة وتأثير المعلم الواضح وهم الإسباني أندريث سانثيت رويابنا والبيروفية بلانكا باريلا والأوروغواياني إدواردو ميلان وهي الأنطولوجيا التي أثارت جدلا حادا في أوساط الشعراء الأسبانيين لما صدرت سنة ٢٠٠٢ ستان بعد موت خوسيه أنخيل بالينطي وأعمية هذه الأنطولوجيا تكمن في كونها تعتبر حسب العديد من النقاد تجميعا لحصيلة نصف القرن الأخير من الشعر الأسباني.

- لمعان ١٩٨٤

- إلى رب المكان ١٩٨٩

- لا يستيقظ المغنى ١٩٩٢

وهي الأعمال التي جمعت تحت عنوان «مادة الذاكرة» وآخر عمل أصدره بالبنطي هو «شذرات من كتاب أت» الذي نشر بعد موت الشاعر.

المسار الشعري لبالبنطي وكتاب الشذرات:

لعل أهم خاصية ميزت التجربة الشعرية لغوسيه أنخيل بالبنطي في مجمل أعماله هو ذلك العمق الصوفي الذي كان يتجه نحو الانسداد، لأن التجربة الوجودية للذات كلما اتسع أفقها كلما وجد الشاعر ذاته أمام هول اللغة وفداحة الصمت وفجيعة البهاض الذي يمتد ويغدو مستحيل الاختراق، فتغدو الكلمات رمادا متناثرا أو حروفا متوترة السؤال عن امتدادات القلق الشعري وعن الكثافة اللغوية وحدود اللغة والفكر، وسؤال الشعر السرمدي عن الوجود والعدم والحظات انفلاته كفوضى فائنة باعتباره الأفق الفكري للذات المسكونة بالظلال وبالتماعات الزمن المتناثر في حضن الغيابات القاسية، فالزمن يشعل مسافات المستحيل ويلقي الآتي بل إنه أحيانا يحسم الشرح بين أجراس الفناء كأجراس المطلق وبين لذة المحسوسات كإيقاع متواصل لليومي في رحلتنا باتجاه هذه الصيرورة إلى عدم، يقول بالبنطي في إحدى قصائده الأولى التي تعود بنا إلى بداياته، القصيدة التي تتصدر أعماله الكاملة والمعنونة بـ«ستغدو رمادا»:

«أعبر الغلاة ووحشتها

السرية اللاشعري.

يحمل

القلب يسس الحجر

والانفجارات الليلية

لهيولاه ولعلمه.

مع ذلك ثمة ضوء ناء،

وأعلم أنني لست وحيدا

وإن بعد هذا وذاك لن يوجد

تفكير وحيد

قادر على مواجهة الموت،

فلست وحيدا.

ألامس في الأخير هذه اليد التي تقاسمني الحياة
وفيها أثبت ذاتي
وأتحسس كم أحب،
أرفعها نحو السماء
وإن كانت رمادا أعلنها: رماد.
وإن كانت رمادا فلنكم أملك حتى الآن،
لكم مدت لي في صيغة أمل»

فالذات في رحلتها القصيرة ترسم بالمبر السري ذاكرتها وملامحها، امتداداتها وأثارها خوفا من هذا الغياب المصنوع وهذا النسيان الذي يحو للضغوط ويموه على الظلال والوجوه والشهود ليمنح الذاكرة أسرار غيابها أو هذيانها، انطفاءها أو تلاشياها أو حتى بياضها واستحالتها ضمن لعبة الانكشاف والإخفاء، لعبة الكتابة والصمت، يقول بالبنطي:

لربما كان يجب علينا

أن نعيد في أناء كتابة

حيواتنا

أن نجري عليها تحويرات

في الامتداد والتأريخ،

أن نحو عن وجوها كل خير

عن ذواتنا

في الألبوم الأمومي.

كان يجب علينا أن نترك

شهودا مزيفين

ظلالا عمومة

أثارا مهشمة

شهادات تعمد غير محررة

أو في كل ذاكرة

نافقة مشرعة،

إطارا فارغا، خلفية

بيضاء لاحالة لأجل اللعبة اللامتناهية

لكشاف الظلال

لا شيء.

للممكن، لا شيء.

سوف يقطع بالبنطي مسارات عميقة سوف تصل قمة فرادتها في محاور الوجود والزمن والموت بعد وفاة ابنه ثم مع صراعه المرير مع الموت بعد استفحال الداء

حررها منك

واعبر في أناة

بلا ذاكرة وأعمى،

تحت القوس المذهب

الذي يملأ الحريف المسيح في الأعلى

احتفاءً بالظلال بعد الموت

(قوس نصر)

رحل الشاعر وأزهت القصائد: قصائد هذا الكتاب المضيء

بأحرفه للاماعة، كما أزهت قصائد أصدقاء الشاعر الذين رثوا

غيبابه المفجع بكلمات تعبق حبا ووفاء وألما، فقد كتب برنار

نويل قصيدة طويلة يقول في أحد مقاطعها:

«رماد وماذا يكون غبارك

كثير لذة الحياة

فحين نكسر الشكوى

إذ نحني أعناقنا

الآن فضلة هي الصداقة

والزمان الذي غدا مرا»

لقد غدا الزمان مرا في غياب الشعراء ومع كل غياب نعيد

بصيغة ما سأل بالينطي وبعض قلقه الكبير حينما في إحدى

شذراته، تلك المعنونة بـ«غياب» قال:

«هذا الحلم الذي انتهت من رؤيته والذي في حافته الدقيقة

صرت لأمونيا،

يتأخم العلم.»

أو حينما يصف احتضاره الطويل بألما وأسئلته الميتافيزيقية

في شذرة أخرى فيقول:

«صارت العزلة أهلة بأشباح من ورق وقش، بصور لا أحد،

بصفائح معدنية، بصفحات عارية حيث لا شيء قد كُتب.

يلمر

البرد الذاكرة ويعلما نبداً لا وجودنا، البرد الذي ينحدر

من الجهة الأكثر شؤماً من الليل حيث يبدأ التلاشي ولا

نستطيع

تذكر حتى من أحببناه. أسأل: أين أنت؟ لكن أنا نفسي لست

أفري

من يستطيع أن يجيب. أطرق كل الأبواب. الباب الوحيدة

التي تفتح

هي الوحيدة التي لا تعرف «الصفحة».

وهي التجربة التي أنتجت ديوان «شذرات من كتاب آت»

الكتاب الذي رافق الشاعر في آخر محطات حياته، فبناؤه

ككتاب تعتمد الشاعر أن يجعله على شكل يوميات أو

مشروع كتاب أو كما قال بالينطي نفسه «هو كتاب

مفتوح ستكون نهايته مع أقول الحياة ذاتها» فثناوين

القصائد وضعت في آخر النصوص وبين قوسين كما لو

كانت تحمل معاني الريبة، بل إن الكتاب يعقب الإحساس

بالأفول وبالنهاية والموت، فكلمة خريف تعتبر من

الكلمات المفاتيح في هذا العمل الشعري الذي يسافر في

فضاء فلسفة ميتافيزيقية ووجودية عميقة وكثيفة

تستعير من التصوف الشرقي والغربي مختلف مفاهيمه

ومعانيه الروحية وقد خص الكاتب الإسباني خوان

غويتسولو هذا العمل بقراءة متميزة تجتزئ منها هذه

الفقرات التي يقول فيها عن بالينطي:

«في شذرات من كتاب آت - المنتهي فقط بانتهاء حياته -

لا يزال بالينطي يهملنا نحو الأبعد: نحو لاجدوى «البكاء

على ما ضاع، حينما لا تتخلف القدم أفرا على الرمال التي

لن يحورها التعاقب الثابت للمياه» في مواجهة يقين

«ال سقوط عمودها» من «الحلم اللانهائي للسقوط» فقط

بإمكان أن نسجل الابتعاد التدريجي وغير القابل

للتلافي عن الأشياء والكائنات، عن الارتباطات الأكثر

ضالة أكثر من قبل مع الواقع الذي يتضائل ويغدو شغيفاً

إلى حد أن لا مرئياً، مثل سفيرو صاردوي في عمله

الفالدي: «انفجار الفراغ» (البابيس ١٤/٠٨/٩٢)

فبالينطي يحضر بلا شكوى مسار خرابه الجسدي -

الطريق القاسي نحو العزلة والصمت والتلاشي - مشكلاً

قصائد قصيرة وكثيفة في الآن ذاته والتي يصل لهدفها

واشتغالها إلى أقاصي النور الشعري».

ويخلص غويتسولو إلى أن «قراءة بالينطي تحفنا على

إعادة قراءة سان خوان دي لا كروت وهذه الأخيرة على

إعادة قراءة بالينطي. فحدود اللغة الشعرية هي حدود

الصمت، بل إن القدر المحتوم للصعود لا يثبط عزيمة

سيزيف، هل سيحمل الشاعر أبداً الصخرة اللعينة؟

أينطفئ الشعر كما يخو وجود وصوت من يكتبه؟ نور

غير مجد يرافقنا إلى الهوة. أنا أرى ذاتي في بالينطي و»

بعد الخبطة القاسية للحظة سوف يكون هو من يراني،

هكذا أعيد مسبقاً أبحاثه في عدم استقرار أيامي:

دع كلماتك تهرب

شذرات من كتاب

إلى أندريس سانشيث روبايينا

دخان الضحايا المشؤوم .

كل شيء يتلاشى في الهواء،

التاريخ مثل ربح الخريف المنهبة

يسحب في عبوره التأوهات، الأوراق، الرماد،

حتى لا يكون للبكاء مبرر .

انحلال الذاكرة الخادع .

يبدو

كما لو أن كل شيء انتهى إلى الأبد .

إلى الأبد ، أقول لنفسي .

إلى الأبد .

(صونديراكتيون ١٩٤٣)

• • •

العزلة فقط يكون دويها أطول

مثل ذيل أو ربح .

تنبعث

الكلمات من الفراغ ،

تملكنا عراة في مركزها المحترق

وفيه تلغي وجودنا

لكي نخلقنا .

اسمع

كيف توقف في العزلة

الجذر الخالص للهواء، لا مسموعا .

(أغنية ثانية للعزلة، شذرة)

• • •

أحيانا يمتلئ العالم حزنا .

الحزائن ذات المرايا تبحر بصورة

طفل ليلا .

مثل حيوان جربع

تنحب الرياح

وحيدة تحت القيم .

زنايق الريح البيضاء

لا أحد الآن يستطيع تذكرها .

مصطخبا

ينحدر نهر

الظلال كثيفا .

أحجار، دليل، وفي البعيد

يومض النور، بعيدا جدا .

فلتواصل السير .

(أيام من شتاء ١٩٩٣)

• • •

الإذعان للشمس الوئيدة المنحدرة

باتجاه المساء، الاستسلام،

(الانحدار،

دفع الحياة

مضى يتحسس لا محسوسا

مثل حافة التحليق أو الملاحظة .

ما كان أثرا للمساة الرقيقة

لا يزال مستمرا، خفيفا .

لست أدري أ أخرج أم أعود.
إلى أين؟

الختام بدء،

لا أحد

يقول لي وداعاً. لا أحد ينتظري.
أن تنوغل الآن في الريح الغربية
أن تُمْتَصَّ في نور
مع نداء ظل.

وأنت، يا من أحببتني، قَدَمِي
ما هو أكثر طهارة في قرباناً
لآلهة الليل
ليستمر حيا في ملكتك السرية.

(أنوار باتجاه الغرب)

• • •

إلى دريك هاريس

وجيمس فاندنر

النور كان يهوي عموديا فوق الحجر.

وعلى الزليج العاري وضعنا خالدات.
هي أيضا خفيفة ومثلثك ،
أنت، الأطول اعماراً بيننا.

نحو المكان الذي تضطجع فيه نصعد
صديقان انجليزيان وصديق من وطنك
أصدقاء أوفياء يحبونك
من بلدين في الختام كرهتهما.

هكذا كان قدرك، أن تخلق الحب
متحدًا بالنار

في المملكة العvisة للأشياء المتعارضة أبداً.

يا سيد المسافة والمستحيل.
لويس ثيرنودا الشاعر يصلي
للمحجر، للأمكنة وللتواريخ
التي رسمت رحلتك ما بين الأحياء.

بينهم حلمت شاعرا آت،
وفي الختم خلقته
واليوم يمكن للآتي أن يتحدث إليك.

اختفى آخرون ما بين الظلال.
أما أنت فلا. نورك الجلي يستمر
مثل هذه الأزهار، وإلى الأبد.

(إلى لويس ثيرنودا مع خالدات)

• • •

سقط المطر على الأوراق
إلى أن استنفد أرقام الزمن.

حمل النهر الصورة الشرسة للقفلة
منعكسة في مياهه الأشد حلقة.
يأتون رفقة آلهتهم، آلهة الجيب،
قطة وحزينة وشرهة.
دوي أحذيتهم الخشن
يصل حتى قباب السماء.

أنتم ارتفعتم نحو الهواء
مثل سرب طيور عزلاء.

لا تعلمون كم مات منكم

وكم بقيتم،

ما الذي سيبقى من الكل ومن القمر
حينما لن يتبقى منكم أحد.

أصحاب الثراء والموت
ممثلين ظلالات.

من كان أعمى لا يستحق الحياة
ليراه.

شاي الماطي المحرق

ينتقل من يد إلى أخرى.

كل الأيدي مجتمعة تقدم

الميلاد الجديد، ميلادكم، ميلادنا

إن كان لا يزال ممكناً

ميلادنا بهجانبكم

على الأرض بلا إساءة.

(فرع طبول الكابووا من ماعو غروصو الجنوبي)

• • •

إلى كودات

شمال

خطّ الظلال

حيث كل الماء،

وهاديات

عندها يولد بحر المحيط

ويتلاشى،

حيث الفرق الوشيك بعد

لم يحدث، أحبك

حباً أعمى.

(النجدة)

• • •

مرّ زمنٌ ما. يمرّ الزمن ولا يتخلّف شيئاً. يحمل أشياء كثيرة

ويسحبها

معه. الفراغ، يترك الفراغ. أن تترك ذاتك ليستفرغها

الزمن مثلما

ترك القشريات والرخويات الصغيرة للبحر أن

يستفرغها. الزمن مثل

البحر. يلدنا حتى نصير شفافين. يمتحننا الشفافية لكي

يتمكن العالم

من رؤية ذاته عبرنا أو يتمكن من الإصغاء لذاته مثلما

نصغي نحن لجلبة

البحر الأبدية في قعر الحارة. البحر والزمن محيطان لما

نعجز عن قياسه

ويحتونا.

(من الضلع الآخر)

• • •

طائر النسيان

لم أملكك قط ثابتاً في ذاكرتي.

أعود الآن

لا أعلم من أي ظل

إلى اليوم الحرفي المتجمد في هذه

المدينة التي ليست لي ولكنها في النهاية جد قريبة مني،

هناك حيث شمس نوفمبر تمتلك

القسوة المتأخرة

التي تستوجب

موتها.

فهل هذا هو يوم

بعثي؟

الأوراق التي سحبتها الريح

تطفئ خطوطنا.

أصل ولست أعرف جيداً من يصل

ولا لماذا نودّي عليّ إلى هذه المادبة

سنواتٍ عديدةً بعد ذلك.

(مَثُول)

• • •

لم يَتَبَقْ منك

سوى هذه الشذرات المحزنة.

أعني يللمها بحبِّ شخصٍ ما،

أن يحفظها معه وألا يتركها

عموت كلياً في هذا الليل

من الظلال الشرهة، حيث بعد مازال ترتعش

وقد صرّت أعزّل.

(مشروع شهادة قبر)

• • •

أن تطفو فوق الواقع الملتبس للكائن، أن تتحسس بلا
تبصر ما هو

مستبعد، ألا تمتلك ذريعة في هذه الظلمة الشديدة.

أجساد الغرقى

في البحر منبطحة تتأمل لكنها لا ترى الأعماق بعيونها

الفارغة. عاد

العجوزُ بمشعل وأضاء المراكب الغريقة. منذ الليل

ارتفعت جوقة بلغة

يستحيل تفسيرها. هذا هو الغناء الحقيقي، فكرت،

وبعداً مضيت

تدوبُ رويداً رويداً في الطلاس.

(لا أحسد)

• • •

كنا في صحراء مواجهين بصورتنا الشخصية التي لم

نكن قد عرفنا

عليها. فقدنا الذاكرة. في الليل تمتد جناح بلا ماضٍ.

نجهل السويداء

والوفاء والموت. يبدو ألا شيء يصل إلينا، أقنعة بلهاء
بمحاجر فارغة.

سوف لن نكون قادرين على خلق أي شيء. ربح خفيفة
ساخنة

ما تزال قادمة من الجنوب البعيد. أ تلك كانت الذكرى؟

(أكلو اللوتس)

• • •

ماذا لو بعد الممات نقوم،

لو بعد الممات

آتي إليك كما كنت آتي من قبلُ

ويكون ثمة شيء في لست تعرفينه

لأنني لم أعد الشخص ذاته،

الموت، كم هو مؤلم. أن تعرف أنك أبداً

لن تصل جوانبَ

الكائن الذي كنته بالنسبة لي في أعماق

ذاتي نفسها،

لو كنت أنا وغزوتني بالكامل.

لماذا ستكون الآن هذه الحدود شديدة العمى،

وشديد الشؤم هذا الجدار من كلماتٍ

متجملة بشكل مباغتٍ

كلما كنت مهبطاً على استدعائك،

أقول لك تعالي وأحياناً

وأنت بعد نظيرين إلي بحنو

يولد مع الذكرى فقط.

الموت، كم هو مؤلم وكم هو مؤلم الوصول إليك

وتقبيلك

بيأسٍ

والإحساس بأن المرأة

لا تعكس وجهي

وبأنك لا تحسّين

غيايبي التلهّف
يا من أحببتها كثيراً.

(مرثية: شذرة)

• • •

رويداً ممضى
خارجاً

من الحياة، تتشابك
مطوقاً

التخوم الملتبسة حيث
تبدأ الآن صيرورتك

بعيداً وقرياً

من هذا الجانب من النهار أو ذاك الجانب
من الظلمة.

(زقاق الثنين)

• • •

ثمة نور خفيف، ساقط
ما بين أوراق المساء.
لا نستطيع أن ندوسها.
اعطيني

يدك واعبري

معي على أطراف الأصابع

لكي لا تطيحها أبداً،

لكي لا تحترق ضئيلة

في جمراتها الغافية

وتتلاشي ببطء

في بروفيل الهواء.

(أكتوبر)

• • •

في تودة يهوي الحريف باهتاً
(أين مضى نصره)

يلق كفي بمثل الوفاء
القديم لكلب عوليس،
يتسلل إلى قلبي

يستند إلى آخر طرف أعمى

من الأشياء، ويترك خيطاً رفيعاً

كأثر شاهد على أنه بالكاد كان موجوداً،

يحط في النظرة ثم يحلق ويشكل

فيها أفق ظلّ

لامرئي إلى الأبد.

• • •

حول الأنثى الشمسية لا يزال يدور الكون معتماً.
(مركز)

• • •

من غرناطة صعدنا باتجاه بيشنار، تسكننا في الحافة
المعجمة للوهدة - أين؟ كنا نقول. كان الوقت خريفاً.

إخوة وأرامل وأبناء الموتى كانوا يأتون بباقات أزهار

كبيرة. كانوا يقتحمون الغاب ويضعونها في مكان ما

مشوشين ومتحسين - أين وقع ذلك؟ قتلوه قالت

امرأة لكن هنا قتلوا أيضاً آخرين كثيرين، أعداداً، أولئك

الذين لا يذكرهم أحد الآن - قلت لها، هو الآن لم يعد

هو. إنه اسم يتخذ ذاكرة لا تنطفئ للجميع.

(بيشنار ١٩٨٨)

• • •

يا بندول، يا صيفاً وهمياً أو رقماً من الزمن

للمقابل والمبعد.

لما قبل

ماذا ومن ومتى، ولما بعد

أي كلمة لا تضعها أبداً قبلياً

يا بندولاً ثابتاً.

يا صغراً.

كثيرة هي المابعد التي تُلَفُّ الآن الماضي
وكثيرة هي الماقبل التي لن تولد قط.

(تنويعات حول تيمة بلروكية)

• • •

في مثل هذا اليوم نبدأ المشي.

جوقة

من أصوات بيضاء
تُحَيِّي النور الحديث الولادة
في أبراج مادلين القريبة.

مرّ بعدها زمنٌ

الفرح الأزرق

وزمنٌ الألم المعتم.

ومضيت.

رجعتُ أنا على أعقابِي الطريقِ الرهيبِ وحيداً

لكي أصِلَ نقطةَ البدءِ حيثُ لربما

كان لا يزال ممكناً لقاءُكَ،

الولادة من جديدٍ في الصباح ذاته،

الانفتاح مع اللحظة،

فتحُ العيون كما كان الحال حينها،

العيون التي بعد ما تزال تنظرُ،

ونظرٌ إلى بعضنا من خلال نورٍ مماثل.

(يوم من ماي، ١٩٥٦)

• • •

إلى جاك أنصبي

نحو فكرة خضراء في ظليل أخضر

أندريو مارقول

كثافة الغاب

نورة الأخضر المعتم،

الصوت الذي ينادي إلى حيثُ

الحافة، الحدُّ

الذي تبدأ فيه الدروبُ

التي بدورها تتشابكُ

وتتنفي في المكان المباحث والمضيء

والمفاجئ لآله

يتبدى هنا،

أي إله؟

بالإمكان أن نجعله بيتاً لنا،

في هذا الضياء،

على الأقل حتى وقت المطر

لكي نتعرف بعدُ طريقنا

في العشب المُداس، لماذا، لن نستطيع

قطّ العودة، فالدروبُ

في الغاب تتشابكُ بشكلٍ لانهائي،

ما يزال الغابُ يناديني

والطبيعة الأم تختزنني

وتحتويني في ذاتها، ثم تحيطني إلى العدم.

(الغاب)

• • •

أنطونيويج الأبدية

وينبثقُ جسديك من المياه

المطهرة، متبججاً

مثل سيفٍ لا يتطفئ.

(الأبيض)

• • •

يرتقي مستوى

الظلّ فينا.

وعلى مهلٍ

ترتقي الليلة.

في الأسفل مُشبعة
تلتئم شمس معتمة.
تنادي.

تناديننا.

دوائر

بلا زمن:

قل لي،

جالساً على حافة المياه الآن
أرى الظل الذي يأخذنا عابراً، قل لي
هل ستمضي معه ذاكرتك اللامحي؟

• • •

كل شيء سيبدو الآن
أنه يقودك نحو الانطفاء.

مهجوراً

من الكلمة الوحيدة التي لربما بعد تستطيع
أن ترفعتي نحوك.

لست توجد.

ليست توجد

كلمتك الوحيدة.

حولها تتكاثف مملكة ما هو رمادي.

يهوي طائر

من المركز ذاته لتحليقه.

ماء

الينبوع، ملوث، يُعطي

آبار العطش.

في هذا الليل

لا تبحث عن نور ولا عن مأوى.

لا تبحث عن ولا.

ولا عن حب.

أنت جالس

قبالة ذاك ولا حتى تستطيع

النظر إلى نفسك بشفقة.

(ولا حتى)

• • •

كنت تمشي الهوينى.

جسدك المتعب مازال يسحب

حطامك المطلق.

كانت الشمس تداعبك بلطف

وكنت تمضي متحلاً في نورها.

كانت بعد ما تزال هناك بضغ خطوات

بأنجاه ماذا؟

ولا حتى أنت تعرف

يقين كم بإمكانك أن تتقدم.

(اليقين)

• • •

الخيول والذهب، الاكتمال

الدائري للقباب،

الأقواس والسير

العمودي للخطوط التي ترفع

النور الوليد للحجر.

أحشاء.

شكل.

عم الليل.

كل شيء

يبدو الآن متحلاً

في باطنه ذاته.

تتناثر الموسيقى

بطيئة جداً.

سيقال

أنها تُسمعُ جدَّ قريبة.

أين؟

أنتَ تعرفُ أنكَ تسمعها

حينما تكون في الجانب الآخر

من وجودك ذاته.

(ساحة سان ماركو ١٩٩٦)

• • •

شخصٌ ما يقول لي

أن رجلاً شاباً يأتي

أحياناً لزيارة قبرك.

يقتلحُ الأعشابَ الزائدة.

رجلٌ شابٌ، وقيلٌ جميلٌ

بقُبعةٍ مُزارعٍ.

وحين استفساره، قالَ

هو صديقٌ لأقاربك.

من يكون هذا الوجه الذي يأتي هكذا؟

لربما كنتَ أنتَ ذاتكَ عائداً

لكي ترى أين أنتَ وتضعُ

أمامَ رمادكَ

باقعةً نديّةً

من مطرٍ أو حزنٍ.

(الزائر)

• • •

صورتك الكئيبة

في الزجاج الشديد الرقة

عماها المطر

هي صورة طفل

لا زال يطل في قرارة نفسه

يبحث متحسباً عن الصورة المكسورة

لما رغب في أن يكونه

(عودة)

• • •

أيها الأصدقاء

حتى لا ينطفئ القربان

قلّموا لايسكولايو

في سكون وكتابة

ديك الفجر الذي لم يولد بعد.

(الديك)

• • •

إذا نحن قطعنا جلع شجرة الكرز

فلن نجد فيه الزهر.

الربيع وحده. يمتلك

بذار الازهار.

(كوان الشجرة، صيغة)

• • •

إلى برونار نويل

مثل الرغبة أنت الكلمة

ومثل كسرة رغبة طري

ألقيت،

مثل الرغبة الذي يغذي الجسد

من مادة سماوية.

أنت، اقتسمنا مادتها الأليفة

في العشاء الأخير للقربان.

ونحولنا إلى نفس، نفخة صوت فقط.

كلمة وجسد وروح.

فالهبّة كانت قد تلاشت.

(ذاكرة)

• • •

الاحتضار، الموت، الديك الرومي،
يصبح باتع اليانصيب.

هذه الأسماء هي شيفرة للفرح الأعمى
الذي سياخذني في النهاية وفيه أنتهي أعمى
(فاني إنكلانية)

• • •

كنت متحللة في عذوبة

العصارة السرية لجسدك

وكان الماء يحملك

مثلما يحمل شعرا طويلا أخضر

وُلِدَ في الطمي

العنيد للأعماق.

ذاك التحلل كان شكلك.

الانجاس.

السيلان.

الاستسلام.

كان الهواء ينحدر حتى الحدود

المتكاملة لجلدك.

بياض.

وبعد مائلة، كانت الريح تشعله

لكي يولد منك ذلك المساء

لأي مكان و أي زمان و أي ذاكرة.

(ضفاف السار)

• • •

كل الأشياء كي تحقق كينونتها

تنظر إلى ذاتها في المرأة الفارغة لعدنها.

(خضاء)

• • •

معبد القمّة، الليل:

اليد المرفوعة تداعب النجمة.

لكن حذار!

إخفصوا الصوت.

لكي لا توقظ سكان السماء.

(صيفه لي بو)

• • •

كل شيء محطم، أبتز، أخرس

ساقط على غير هدى

من سماء معتمة.

لا شيء

يضيئي في هذه الساعة.

يرشح الخريف بلعاب هزيل وشاحب

يهدد الخصر

الدقيق للحور،

الحور رمادي من فضة رمادية اللون

على حافة الليل الكثيف. الكثيف.

.. أين توجد أنت؟ أسأل، و تلك الأنا

التي هي أنت وحدها يمكن أن تجيبني.

يوجد صدى لا نهائي في العمليات الفارغة
والخزينة للطغولة الضائعة .
وأنا لست أعثر على آثار خطوك
التي لربما تكون آثار خطوي.

متى؟
أين؟

(فراغ)

• • •

إلى عنوان غوتيهصولو

بعضي متلاشياً في مزق واهية
من لا جدوى العالم.
رياح الخريف تكتس المحارز
السرية الأخيرة للقلب .
جلودتها متداعية، بالكاد تخفق، لعلها
تود لو تنطفئ .

من سيواصل معك ولأجلك ؟
لا أحد.

لا أحد اسم للأشكال المتعددة
للاكمال دورانك أبداً.

والآن أمام خيوط العنمة
حيث صورتك ليست منعكسة
قل لي إن كنت تستطيع أن تولد،
من يستطيع بعد أن يولد؟

(تلاش)

• • •

هذه الحموضة يستطيعها قلبي
لو لم تكن روحي على وشك أن تفيض.

أفتح بعدُ النافذة التي يصنع فيها الهواء
الطيور منطلقاً من الغاب الأصفر
حيث يشرعُ النور الآن بالانبلاج.

اطرقني بابي.

قولي لي

من تكونين يا من تأتين

حينما يبدو كل شيء قد انتهى.

شعر الزمن يسحب الليالي

مثل أنهار بلا مدى

نحو الوداع.

أيتها الصديقة، عودي

إلى الحياة، أنت بالتي ماتزال بعدُ قادرة.

في الضفة الأخرى وجهك الأبيض

مستويا، يحفظ الشهادة الوحيدة

والأكيدة عني .

(وجه)

• • •

الآن لست ممتلك، أيها القلب، التحليق
الذي كان يحملك إلى أعلى القمم.

تخفق، زاحفاً، ما بين الأوراق اليابسة
للخريف الأصفر.

إلى متى تظل في البرقة السرية لتألتك؟

أتولد من جديد في الصباح،

وتتنفس من جديد برودة الهواء

هنالك حيث يوجد طائر؟

أتسمعه؟

الذكرى المشتعلة

تحترق مثل الحب.

يغني في الأعلى، في القمم،
مثلك، كما في تلك اللحظة.

تعالى أينها الأكله بالنار المقدسة
غطى بالعباءات الحمراء المحطبة العليا
حيث يوجد جسدي.

أنت فقط خفقان متخفٍ في العتم.

يحترق ما احترق،

للطائر الذي كنته تهدي هذه الأغنية.
(التحليل)

لا تتلاشى الجذوة المشتعلة
لأن الماء البارد بعدُ يعرفُ السباحة.

• • •

حيوان متمدد

فوق الديمومة،

لابدأ أبعد من الزمن ومن الأزمنة
أو أبعد من الإله.

تخفق السماء.

وتأن

أدخلُ في حضنك الكثيف،
في العدم.

جسد شمسي

فقط.

هيولى.

أُم

العالم.

(النار)

• • •

حُضن أبيض منتصب

يلامس السماء أو ينجبها

ويجعل اللانهاية تولد.

بالكاد

تواجد فيها لهنية قصيرة.

أمد لا نهائي ما بلغته،

حيث لا شيء ينتهي،

وحيث عدم الوجود يبدأ

لا نهائيا بالوجود

وشك حدوث خالص.

(أفق)

• • •

أحضنني من جديد فيك

لكن فقط حينما أكون

قد أنهيت أغنيتي

(محلها فوق سلسلة الأنديز)

تعبرني أيها الموت، بعباءتك الضخمة

من لبلاب أصفر.

تنظر إلي معنا.

• • •

منذ القدم

تعرفني وأعرفك.

متمهل ، متمهل جدا، أيها الموت، في الجمال
التمهل للخريف.

إن كانت الساعة قد حلت

فأمنحتني أيها الموت يدك لأدخل معك
إلى المملكة الذهبية للعتمة.

• • •

كل القصائد التي كتبها

تعود إلي ليلا.

تكشف لي

عن أسرارها المبهمة جدا.

تقودني

عبر ممرات بطيئة

نحو أي مملكة معتمدة من ظلمة بطيئة

لا أحد يعرفها

وحينما لا أقدر

على العودة، أمتح مفتاح اللغز

في السؤال ذاته وبلا جواب

السؤال الذي يلد النور في حلقتي

عيني العميولين.

(مركز)

• • •

هذا الزمن الفارغ، الأبيض، الفسيح،

تقدمه البطيء نحو العتمة.

الصوت اللا يسمع.

لا يغني.

لا يخلق الوجه وجها آخر .

ولا الطائر يحلق.

يتخفى

في ثنايا الليل المحمة.

لا يأتي إلي النور كما اعتاد،

ولا يوقظني الهواء صدفه

لكي أتابع

وحيدا تحليقه الفسيح.

لا يوجد قبل ولا بعد.

نحن نسير لكي لا نصل أبدا،

أواه يا أبدا، إلي أين.

أتوقف.

أبني

بيتي سريع الزوال.

أرسم دائرة كبيرة في رمل

هذه الصحراء أو

هذا الزمن حيث أنتظر،

فيتوقف كل

شيء فأنا فقط النقطة

أو المركز اللامرئي أو الواهي

الذي سوف

تسحبه ربيع خفيفة.

(زمن)

• • •

قمة الغناء

العنليبي وأنت

فكلاكما واحد.

(مجهول: صيغة)



خايمة خلد بيدما

٢٧ قصيدة (منتخبات شعرية)

ترجمة: عبد الهادي سعدون *

يجب أن لا يكرر نفسه بعدة تجارب، لأن مصيره رسم المنظر ذاته بأكثر من لون. ومن هنا جاءت فكرة توقفه عن الكتابة، لأنه حسب كلماته قد أكمل رؤيته عن الحياة والفكرة الإنسانية بهذه التمازج وليس هناك من طائل وراء التأكيد عليها بكتب وقصائد أخرى.

نشر بيدما في بداية حياته كتاب مذكرات : يوميات فنان متأزم، لم ينشره حتى عام ١٩٧٤. له كذلك كتاب نقدي هو: بالحرف الواحد ١٩٨٠. نقل أهم أعمال أليوت وإيشورود إلى الإسبانية. كما شارك في كتابة سيناريو الفيلم الإسباني: العزف على البيانو يقتل، بالإشتراك مع المخرج خايمة كامبيو في عام ١٩٧٢.

لقد كان الشاعر بيدما ظاهرة ثقافية، لا تزال كتب النقد، تصنفها بالأهم في العقدين الأخيرين من الشعرية الإسبانية، وترى في إنزوانه وآرائه الجديدة، قد أدخل روحاً مغايرة ونموذجاً غير مألوف في الأدب الإسباني المعاصر. قصائد بيدما تمثل النموذج الصارم في رؤية الحياة أو التفاعل مع أوضاعها الدقيقة، رؤية قد تختلف وتتوافق معها ولكنها تفرقة ممثلة لقطاع كبير وغلب على نموذج أدب ما بعد الحرب الأهلية. أدب يبحث عن الذات بين خرائب الروح. الروح الساكنة في مواجهة كل شيء قد تم تسطيره وبناءه منذ وقت، ولا مجال للتدخل الآن. تسجيل الوقائع بمنظور آخر، غير رغبة التحويل أو الخلود كما في حالة بيدما، إنها لحظة إستحضار لمشاركة بناء منجز مسبقاً، وبوسائل أكثر قدرة من الجهد البشري .

ما نريد أن نذكره ختاماً بأننا حاولنا قدر الإمكان التقيد بالتشكيل العروضي للقصيدة من تقطيع وتفرغ أو غموض تنسيقي أو ما يدخل في بناء المعنى والتجربة.

الشاعر الإسباني المعروف بيدما (برشلونة ١٩٢٩- ١٩٩٠)، من عائلة برجوازية، ما أن ورث عنها الأموال حتى تفرغ للأدب والتأمل والسفر. درس القانون، وانتقل إلى أكسفورد عام ١٩٥٣، ليتأثر من وقتها بالشاعر الأنجلوساكسوني إضافة إلى تأثير أبناء لغته من الشعراء مثل ثيرنودا، فاييخو ومانشادو.

غلب على شعره التجريب والإهتمام بالمظاهر الاجتماعية والهموم الفردية المتأزمة، وبذلك يكون ممثل واعياً لإشكالية الفرد الإسباني لما بعد الحرب الأهلية، وهي التي طبعت أبناء جيله (منتصف الخمسينات)، حتى أطلق على شعرهم مجازاً بالشعر الاجتماعي. اهتم بالمظاهر الشعبية واندراج التعبيرات العامة المستخدمة، كما أنه كان من أكثر الشعراء تمثيلاً لمظاهر الحب والعلاقات الإنسانية ومنها بالطبع العلاقات المثلية (إذ كان مثلياً) ولكنه لم يتخذ منها وسيلة إباحية أو شكلية لتزوير تمرينه الشعري، فحتى في هذا كان واعياً ومجرباً ضمن الوسائل الشعرية.

يعتبر بيدما أهم ممثلي مدرسة برشلونة الشعرية ومن أكثرهم تأثيراً على أجيال الشعراء الإسبان اللاحقين. نشر أربعة أعمال شعرية هي: تبعاً لحكم الوقت ١٩٥٣، رفاق الرحلة ١٩٥٩، أخلاقيات أو فضائل ١٩٦٦، قصائد أخيرة ١٩٦٨. توقف الشاعر بعدها عن النشر، وكان أن اختار من بين كتبه مجموعة من القصائد وصدرها تحت عنوان موحد هو: أشخاص الفعل ١٩٧٥، واعتبره كتابه الوحيد ولم يعترف بما تبقى من أشعاره، وهي المجموعة نفسها التي ننتقي من بين قصائدها لترجمته إلى العربية.

لقد كان الشاعر بيدما مقتنعاً تماماً بأن الجهد الشعري

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في مدريد.

الضوء

يفاجئني في الضوء، نمو
الضوء، أو أن تسمع الحوريات
يُشدن أكابيل غار متعاقبة،
أن يُرى ربما الجماع القطط
للفنيين... إلا أن قطع
قد صدغ الهواء، وصراخ بالكاد
لو يستطاع: الغيوم السممر، كالخبز،
اختطفته بهبوطها.

عندما لم يكن، كان السيل.
برج استغاثته بنهار.
يتحطم الصوت أفضل في الحلق.
عندما تعلم الأسنان حرفة الخشب
عندما يعود المضجع إلى اللحد
عندما يعيدنا الجسد إلى جمراه.

فن شعري

« إلى بيته ألكساندره »
حينئذ شمس على السطوح،
على جدار بلون حمامة الإسمنت
- دون شك أكثر حياة - والبرد
المفاجئ أروعنا تقريباً.

الحلاوة، حرارة الشفاة لوحدنا
منتصف شارع العائلة
كما لو كنا في صالة واسعة،
حيث يتواجد حشود غرباء،
ويتعارفون كأحبة.

وفضلاً عن دوار الوقت،
فالثلمة الكبيرة تفتح داخل الروح
بينما إلى الأعلى تقاوجنا الوعود
التي يغمى عليها، كما لو كانت رغبة.
هذه دون شك لحظة التفكير
بأن تعيش مجبراً على شيء،

مصادفة بطولية - أو يكفي أن تكون ببساطة
حاجة مشتركة، ومتواضعة

قشرتها من أديم الأرض
تحاول ما بين الأصابع، بقليل من الثقة؟
كلمات، مثلاً
كلمات عائلة مستهلكة وفاترة.

غرام في مقهى

الآن أنساءلُ
إذا ما كنا طوال حياتنا هنا. الآن أمرُّ
اليد أمام العينين - يا لبض الدم في الجفنين -
وزغب بدنٍ فسيح ومخادع، صامتاً،
إزاء النظرة. الرموش تتناقل.

لا أعرف جيداً عن ماذا أتحدث؟ من هم،
وجوه مبهمه كما لو تسبّع في مياه شاحبة،
هؤلاء الجالسون هنا، معنا نحن الأحياء.
المساء يلعب بنا إلى بارات محددة
أو بين رجال متعيين، يرتدون بيجاماتهم.

تعال. لنمضي خارجاً، هذه الليلة. بقيت مساحة
فارغة، في الأعلى، أبعد أكثر من الضياء
الذي ينير يومضات، عينيك الواسعتين.
يبقى الصمت بيننا كذلك،
الصمت
وهذه القبة الشبيهة بنفق طويل.

ذكري

الحياة الجميلة مضت، ويبدو
أنها لن تمضي...
منذ هذه اللحظة
وأنا أعمق أحلامي في الذاكرة: فتختلج
أبدية الوقت هناك في العمق.
وعلى غفلة، ينمو دوار
يدمرني برشفة واحدة حتى الهاوية،
حيث يمضي، مسرعاً
وإلى الأبد يجمع ماضيه.

حتى الختام

تُرى للمرة الأولى، لا تزال
غامضة وفي الذاكرة تقريباً.
أ يكون ذلك في باريس، حين وضعت
في مفترق ما،

وسرعان ما اعترفت بعد حين:
إذا ما كنت قد رأيته ألف مرة.. لمن يكون
أكثر من، دورة يوم آخر،
أن تراك وصلت منتصف موتك.

السقف

الواحد منا يعيش بين ناس وجهاء.

بينهم من يتحدث
عن السقف، ومعضلاته
الشيء نفسه وكأنه ابن عمه
.. و قريب جداً، أيضاً.

حسناً، وعلى ما يبدو فالسقف
يخطر حقيقي. لا أحد يعلم تماماً
لماذا يحصل له هذا، ولكنهم يتحدثون فيه.
أحدهم يحكي عنه منذ عشرين عاماً.

وهناك من يتحدث أيضاً، عن العدو:
كائنات مفرطة بخوفها،
تتجول في كل الأمكنة، ويُلمحون
لغبار الحجرات، بالشيء ذاته.

وهناك من يقيم دعائم
كي لا يسقط: هم ناس حذرون.

(شيء غريب، ففي الإنجليزية كلمة *offload* تعني
في الوقت عينه، دعامه وعمود مشنقة).

أحدهم يخرج إلى الشارع
و يقبل فتاة أو يشتري كتاباً،

يتجول، سعيداً. ولكنهم يصعقونه:
كيف تجرؤ؟
و السقف ... !

السبت

سماء هذا اليوم، رائعة كنهر
و واشية مثله،
تمضي برفق فوق مياه
تعظم الوقت،
وبطئتها كما السماء وهي تنعكس.

هذه هي المدينة. وأنت وأنا
من شارع إلى آخر نمضي حتى السماء.
إلى.. لتنمو - حجارة
الحاجز، الوديعه، الصبور.

الأحد

لا أكثر من هذا الجهد البسيط كي تعيش
أن تتنفس كما يتنفس
أولئك الذين هناك. يتركون
معلقين تحت أشجار الصنوبر الرقيقة،

ويدون كمن يطمسون الهواء
صامتين كدخان المدينة، وفي العمق،
بين لحظة وأخرى تسير متضوعة
ناحية الطريق السفلي،
الباصات المسرعة.

الاثنين

ولكن بعد كل شيء، لا نعرف
إذا كانت الأشياء أفضل هكذا،
نادرة بشكل مناسب... ربما،
ربما لها الحق أيام العمل.

أنت وأنا في هذا المكان، هذا الحيز
المعتم، بين المكتب
و الليل الذي يزحف، لا نعلم.
أو ربما، ببساطة، نشعر بالضجر.

الخوف يضاغنى

الخوف يضاغنى بموجات
ساكنة. على غفلة، هنا،

يُلَمَح:
البنائات المعروفة، العواقب المدركة
المحتملة (التي لا تقصي
ما هو سيئ) .

كل السيطرة البطيئة للغة،
قراراتها المتناوبة، كلها
تحجب بلحظة .

ما يبقى الجذر وحسب،
شيء كما هو أنني محزن
يسقط، خافقاً، ولا يعلم .

أغنية لهذا اليوم

إذ ذاك يتبدى الزمن بإطلاق حماماته
وسط ساحات يتمائليها .
سيأتين على إعلان ساعتنا . ومن لحظة
إلى أخرى، ستدق النواقيس .

انظروا إلى أعشاش الأشجار الحميمة
تنضوغ مرئية في الضوء
كانها قد افتتحت نواً . أحزمة خفيفة
تعلق من غيمة إلى أخرى . وأكاليل غار
على صدر سماء تختلج،
كانها هواء الصوت . كلمات
ستقال الآن . أنصتوا . يُسمع
وقع أقدام و رفيف أجنحة .

صباح الأمس، صباح اليوم

المطر فوق البحر .
من النافذة المفتوحة،
تأمله، رتيباً
و الصدى ملتصقاً بالكريستال .

مشهد ثوان معدودات،
صامتاً في العتمة
جسدك المختلف،
حتى الآن في ليله المكشوف .

بينما تعود لي،
مبتسماً . أفكر

كيف مر الوقت،
وما أزال أتذكره هكذا .

عودة

ذكرياتي محض خيال
في لحظتها، وعنك:
هذا التعبير، وصيغة
العينين، شيء ناعم
في نبرة صوتك،
و تناوؤاتك المختلطة
ككلب سلوكي نام بصورة سيئة
ذات ليلة في حجرني .

العودة، سنين ماضية،
نحو السعادة
- لكي أراك، وأتذكر
بأنني كذلك تغيرت .

نهاية سعيدة

على الرغم من أن الليلة معي،
لم تنمها بعد،
فالصديقة وحسب تُذكرنا
إذا ما كانت حاسمة .

وعلى الرغم من أن المزاج
لا يعود ليكون هو ذاته،
ففي الحياة،

لم يقد النسيان أن يعمر .

أستورياس، ١٩٦٦

مثلما بعد دوي انفجار
تغير الصمت، هكذا هي الحرب
تركنا بلا سمع لوقت طويل .
وكل حياة منفردة صارمة،
هي صراخ ضد جدار
لصمت خشن من ورق الجرائد .

أعوام رمادية مستهلكة
تعلم بعناد أن لا تشعركم بصممكم

ولا يوجد تكتم كذلك، أكثر مما يكون عليه الإنسان ..

ولكن الصمت هذا اليوم مختلف،
طافح لا ينوي زيارة الطمأنينة.

بينما نتخيل منظر
القاطرات في مداخل الأنفاق
وكذلك الرافعات المعطلة،

كما لو يمر في لحظة عاجلة.

ضد خايجه خل بيديما

بماذا نفع، أريد أن أعرف، تغيير البيت
أن تترك بعدك سرداباً أكثر سواداً
من شهرتي - وكذا ما يمكن أن نقوله -

أن تضع ستائر بيض،

وأن تقتني خادماً

أو ترفض الحياة البوهيمية

أن تأتي أنت بعد حين (تقيل الظل

أيها الضيف المربك، ملل يتردي ملاهسي

يعسوب خلية، بلا نفع، وحالة،

وبيدك المغسولتين

لتأكل من طبقتي، و تلوث البيت؟

ترافقت موائد البارات

وآخر من يمضي الليل، من قوادين، باتعات زهور،

الشوارع الميتة في الفجر

و مصاعد الضوء الأصفر

عندما تصل، متطوحاً، تتوقف لترى هيتك في المرأة

وجه محطم

بعينين مازالتا قاسيتين

ولا تريد أن تغلقهما. وإذا ما انتهرتك

تفهقه، تذكرني بالماضي

و تقول إنني كبرت.

أستطيع أن أذكرك بأنك لم تعد ظريفاً

طريقتك الطارئة، و لا أبايتك

أضحيا قاسيين

عندما أعلم أن لهما أكثر من ثلاثين عاماً

وأن ابتسامتك الراضية

ابتسامة صبي نعمة

- لا بد أن ذلك من الإعجاب -، بقية عسيرة
تحاول أن تثير الشجون

بينما تنظر لي بعيني

يتيم حقيقي، وتبكي

تعدي أن لا تفعلها بعد.

لو لم تكن أكثر من هاجرة (١)

لو لم أعلم، منذ زمن،

أنك أكثر قوة عندما أكون ضعيفاً

وأنك ضعيف عندما أكون قوياً..

أحتفظ من عودتك، بتعبير هلع غامض،

من الألم و الضجر،

وأن الضياع

الملل، والحقد

من العودة للمعاناة، مرة أخرى،

البؤس غير المسامح

للألفة المفرطة.

باحكام قاسية أحملك إلى الفراش

كما لو أحد يمضي إلى الجحيم

لينام معك.

الموت من الوهن بكل خطوة

متعراً بالأثاث، أتلثم الطريق،

اجتزنا البيت، متعانقين بضراوة،

مُفرغين من الكحول، ومن النشيج الرادع.

آه أيها الخادم الوضع بحبه للبشر

وأكثر وضاعة

أن لا يحجب إلا نفسه.

فن أعود لأكون شاباً

يبدو أن الحياة تمضي بجديّة

لا أحد يفهم ذاك حتى وقت متأخر

- وأنا كأني شاب، جئت

أحمل الحياة أمامي.

أن أترك أثراً، ذلك ما أردت

أن أرحل مودعاً بالتصفيق

- تشيخ، مموت، كانا وحسب

أبعاداً مسرحية.
لكن الوقت مضى
و الحقيقة النغمة تطل:
أن تشيخ، هموت
هما خلاصة النص، الوحيدة.

قرداد

الحل في أن تكون سعيداً
رغمًا عن كل شيء، ضد كل شيء
و رغمًا عني،
ومن جديد
- رغمًا عن كل شيء، كي تكون سعيداً -
أعود لاتخاذ هذا القرار.

ولكن ذلك أبعد من هدف التعديل،
فألم القلب يطول.

جرح مفلق بطريقة سيئة

وعى أوضح من ذلك الذي أضعت،
هذا الذي يسليه.
ينهض كل صباح ليستقبل الموت،
يطوف في فضاءات زمن يؤلم بصمم،
و يعتقل
الجرح المفلق بطريقة سيئة.

العالم الآخر، مضي في مكان ما،
و يعود ليلاً عند محطات الحلم الشاق...
مملكته الذهبية،

بينما يسأل عنها منتصف اليوم مرات عديدة
خشية أن ينسى شيئاً!

الساعات، رحلة إزعاج طويلة.

الحكاية إذن، لحظة مختارة،

كنز على هيئة مشاهد،

يحفظ به

لمعانة الموت الضرورية.

و نهاية الحكاية هي

في الوقفة هذه.

بعد موت خايمة خل بيدهما

أقرأ في الحقيقة،
و ظل البيت يُعتم على الصفحات،
الرُّد المفاجئ لنهاية آب
يجعلني أفكر بك.

الحقيقة، والبيت القريب

حيث تغرد العصافير فوق المتسلقات

مساء آب، والليل يخيم

والكتاب ما يزال بين يديك،

كانت، حسب ما أتذكر، رمز موتك.

أدعو ليمنع جحيم أيامك الأخيرة

القليل من الخلاوة لهذه الرؤية. حتى لو لم أعتقد
بذلك.

الطمأنينة أخيراً بجواري

وأستطيع أن أتذكرك

ليس في الساعات العصبية، بل هنا

في صيف العام الماضي.

عندما تعود متراكمة

الأنفاس السعيدة

- أشهر عديدة مُحيت -

مجلوبة بهيئة موتك...

آب في الحقيقة، اليوم بتمامه.

أقدح نبيذ أبيض

تركت على العشب، قريباً من المسيح.

الحر أسفل الأشجار. وأصوات

تنادي بأسماء .

أنخل،

خوان. ماريا روسا. مارثلينو. خواكينا

خواكينا ذات النهدين التفاحيين.

تعود أنت ضاحكاً، بعد الهاتف،

معلنًا أن بشرًا أكثر قادمين:

أتذكرك تجري،

انفجار جسدك المتقد في الماء .

والليالي كذلك، حربة تامة

في البيت القسيس، كل شيء كان لنا
كما لو كان شبيهاً بدير مهجور،
أو حين أبواب مقفلة،
ذلك الجري بين الغرف،
البحث في الدواليب
والتمتع بمبادرة
التعري والتسكر. صبح
الجزمات. جزمات طويلة وسراويل،
مشاهد إعتباطية،
أحلام إيرونيكية عتيقة من مراهقتنا،
فتى وحيد

أنتذكر كارمينا،
كارمينا السمينة تصعد السلم
بعجيزة متبخرة،
وتحمل باليد شمعدان؟

كان صيفاً سعيداً
... الصيف الأخير
لشبابنا. قلت لـ خوان

في برشلونة حال عودتك
: « هو الحنين »
و كنت على حق. بعد ذلك عاد الشتاء،
جحيماً من أشهر،
وأشهر من الاحتضار

ليلة الأدوية والكحول الأخيرة
و القىء على البساط .

بينما أنقلدت نفسي وأنا أكتب
بعد موت خواجه نُحلَّ بيديا .

من بين الاثنين، كنتُ الأفضل بالكتابة
أعلمُ الآن إلى أية نقطة كانت
رغبة الحلم والتهكم عنك،

رومانسيك الخفيفة وهي تنبض في القصائد
قصائدي التي أفضلُ
و أحياناً أتساءل

كيف ستكون قصائدي دونك.

على الرغم من أنني، تقريباً، من علمك،

من علمك أن تنتقم من أحلامي،
بهذا الجبن، وأن تُفسدها .

محاودة

أيها الموتى
أحياناً تحققون القليل من الحرية،
ولكن الليلة
التي تعودون هي لكم،
لكم بأكملها .

يا عِشقي، يا ندمي
الليلة لك (٢)

عندما أكون وحيداً
و تعود أنت،
تبتدئ بتصوراتك أن تتعرف علي .

أي ألم تذكرني به اجسامتك؟
أية قسوة بدت لي في عينيك؟
تهدئني لأنني كنت بقربك
في لحظة ما؟

جزءاً من موتك الذي منحني،
جزءاً من موتك الذي وصفت
من قطائي، كيف أردته إليك ..
ولا حتى جزءاً من حياتنا معاً .

كيف أعلم بأنك ساعثني،
وأنت تحضرين معي موقع الجريمة؟
كيف أنام، بينما ترتعشين
في زاوية الغرفة الحزينة .

شارع باندروسو

أطيات حبيبة عن أثينا .

في حي بلاكا
جوار دير موناستريكي،
شارعٌ بازاري بدكاوين عديدة .

لو يحيني أحدكم
ومضى يوماً إلى أثينا
ومر من هناك، خاصة في الصيف

ليبحث للشارع تحياتي.

كان يوم الإثنين من آب
بعد عام فطيم، وواصل لتوي
أندكرُ إنني أحببت الحياة فجأة،
لأن الشارع كان يعبقُ
برائحة الطبخ ودهان الأحذية.

أشهر أخيرة

لقد عشتُ في بلد مسور
بساحل قريب من الموت،
وحديقة طفولة، لم تستطع نسيانها.
عالم آخر أكثر نقاء، كان عالمك.
غامض و بسيط
كساعة رمل.

موعظة العائلة

كم أنت ممن لي يا أبي،
ترافقني بكل هذه الثقة
التي صنعها موتك بيننا نحن الاثنين؟
أنت لا تستطيع أن تمنحني شيئاً
وأنا لا أستطيع أن أمنحك شيئاً
ولهذا تفهمني تماماً.

عن الحياة الراضة

في بلد عتيق لا يوصف
شيء مثل إسبانيا بين حربين
أهليتين، في بلدة قرب البحر،
مملك بيتاً، ما يكفي من المال
وذاكرة معدمة. لا تقرا
لا تعاني، لا تكتب، لا تدفع الفواتير
وتعيش كنبيل عظم
بين خرائب فطنته.

انشغالاتي

« لا شيء أخشاه أكثر من إنشغالاتي »

غونغورا

ليس لي، هذا الوقت.

وإن كان لي نبض العصفير
خارجاً، في الحديقة،
فيضاً في الأوراق الصغيرة، يحركني
مثل الألفة.
ولا يقول الشيء نفسه الآن.
أستيقظُ

كمن يسمع شيئاً فاحشاً.

و لأنها قد أشرقت.

تشرق يوماً آخر

لا أكون فيه مدعواً

ولا للحظة سعيدة.

ولا أيضاً للحظة ندم،

و حتى لا أكون عتيقاً

« إيه يا ربي، إمنحني

قوة وشجاعة » (٣)

تدعوني في الحقيقة لأندم

بما تبقى من الصراحة.

الآن لا شيء أخشاه أكثر من انشغالاتي.

شيء ما أذكره عن الحياة،

ولكن أين تكون .

أغنية ختامية

الأزهار الورقية ليست حقيقية

وتتحرق

مثل جبهة متألمة

أو لمس طبقة جليد.

الأزهار الورقية ، في الحقيقة

تشتعل أكثر قرب الصدر .

(١) إشارة للحياة

(٢) وردت بالفرنسية.

(٣) وردت بالفرنسية.



ترجمة: صالح علماني *

منهياً إياي، بحزم متواضع، بأنها يجب أن تكون شطيرة جبن. دخلت إلى البيت، أعددت شطيرتين وعدت إلى الباب الحديدي، ولكنني لم أجدهما. فقد تنحيا جانباً برصانة، كما لو أنها ينكران على نفسيهما حتى إمكانية إشباع الفضول.

دفعت البوابة وخرجت إلى الطريق وعددت رأيت الثلاثة بوضوح، وفوجئت بوجود الشخص الثالث، بتلك القلنوسة الحمراء على رأسه، والسترة الضيقة، والسرول ذي اللون الداكن، والجراب المعلق بحزامه. وحتى الحذاء لم يكن يُخلّص هيئته من المظهر القديم غير اللائق، فمع أنه ينتعل حذاء رياضياً، إلا أنه حذاء بال من استخدام جعله يمثل قديم بقية ملابس.

وحين رجعت إلى البيت لأعد له شطيرة أخرى، اجتازت هيئة ذلك الشخص الغريبة، دون أن أتمكن من تجنب ذلك، كل فراغات ذاكرتي المشتتة، إلى أن بدا لي فجأة أنني أكتشف وجوده في مكان ناءٍ، في زمن المراقبة ذاك الذي يطفو، ساكناً مثل غريق، في منعطفات التذكر ما قبل الأخيرة. القلنوسة الحمراء، والسترة ذات الأذيال المهلهلة والسرول الواسع تبحث - حسب توافقات الذاكرة المتفوق في جبهتي على بعض حصارات البلبل والنسيان - عن مكان لها في حلبة المدينة التي ولدت وترعرعت فيها. تلك الهيئة الحبيسة في هذا التجويف الدماغي تبدو وكأنها قد تلاشت، مع مرور السنين، من الذاكرة، ولكنها تعود إلى التجسد بتحريض من بعض الذكريات غير المتوقعة.

أخذوا الشطائر مني وهم يدمدمون بعبارة شكر، وجلسوا على حافة الرصيف ليأكلوها بمزاج مستغرق ناهل. وكانت صورة من يعتمر القلنوسة لا تزال تجول في ذهني

في ومضة وعي، يحمل إلى توالي انطفاءات مفاجئ يقيناً لا أستطيع تبين أسبابه بفعل خمود همة طبيعني، ومفاجئ أيضاً، وكتيب، بأن ما يحيط بي له مظهر مجهول، وغير مسبوق، وبأنه ليس هناك أي تألف بين شخصي وهذا البيت الذي أسكنه منذ أكثر من عشرين سنة. فأشعر كما لو أنني قد وضعت للتو بين جدرانها، حيث يعلقون أشياء تافهة أنظر إليها باستياء، إنها رسوم تبدو وكأن ذوقاً مناقضاً لذوقي هو الذي اختارها، وخزائن فيها كتب أكتشف عناوينها باستغراب مماثل. هذا البيت الذي تطوف فيه تلك المرأة، امرأتي، امرأة لا تني توجه إلي عينيها الواسعتين الخضراوين، فتجلبني أرتاب بأنني أشعر لأول مرة بثقل نظرتها.

ومضة الوعي الخفية نفسها حدثت عندما رأيت الرجل هذا الصباح، وانحرفت رؤياه في حيرتي كواحدة أخرى من الرسائل التي راحت تأتيني على امتداد هذه السنوات، إلى أن تحولت إلى عادة صرت أتقبلها بإذعان شمعن. كان الوقت باكراً جداً، وكنت في البستان أشرف على سفاية مسابك البندورة وأتلقى دون طمأنينة برودة تلك الساعة العابرة، متفاجئاً مرة أخرى بعدم اكتشاف التجانس الذي لا بد أن يكون إجبارياً، بعد كل تلك السنوات، بين حجارة الجدار وشكل هذه الأحواض والمسابك التي نظمها أنا نفسي، بالعمل طوال مواسم عديدة في إزالة الأعشاب الضارة، وغرست فيها الفراس الصغيرة، والتي أعزقتها دوماً، وأسمدها، وأرشيها بالمبيدات في الوقت المناسب.

في البداية لم أره هو، وإنما استطعت أن أميز كنتلتي الشخصين الآخرين فقط، وجهيهما غير الطليقين اللذين أظلا من فوق الباب الحديدي، وصوت أكبرهما سناً، وهو يعرض علي بصوت هشن، مساعدتي في عملي، فأجيب بأنني لا أحتاج إلى مساعدة. ومض في الوجهين ذلك الاستسلام المهزوم لمن يطوف في أرض غريبة معتاداً على سوء الطالع. عرضت عليهما شطيرة ووافق الممن،

* مترجم وكاتب من فلسطين

ويوزع بطاقات السفر على المسافرين في عربة خينارو، بل ويغسل سيارتي تكسي أمانغيفو واللينتيس. قبل لنا أن أحداً لم يكن يعطه نقوداً مقابل خدماته، وإنما يقدمون إليه سبائير، ويحض الطعام، وملابس عتيقة. وكانوا يسمعون له بالتجول في المحطة، والنقاط سقاط الفحم، وحتى الثوم في إحدى عربات شحن البضائع القديمة المتوقفة على خطوط حديدية خارج الاستخدام.

دخل الرجل في عاداتنا. وكان الناس يقولون له كلما التفتوا به: عربي طيب، وكان هو يتسم دوماً وكأنه يهدي امتنانه لأن أحداً لم يصدّه. وكان إذعانه الذي لا يكل يفغى دون ريب زهو أناس المحطة، وهو زهو متواضع أيضاً ولين العريكة.

ومع مرور الوقت بدأ سندبا يتقدم على ورشة بولي، ولم يكن غريباً رؤيته يهذل قصارى جهده وهو يدعك بورك الصنفرة مطاط أحد الإطارات، أو يضبط سلسلة دراجة أو يشد صامولات عجلاتها. وكان بولي يكافئه بالسماح له باستخدام إحدى دراجاته القديمة، وسرعان ما تعلم الرجل حفظ توازنه على المقعد. وكان سرواله الذي يضيق ليشد على رجليه ساقيه، يتيح له عدم استخدام مشبك الساق، فكان هو يتباهى بذلك كإحدى نقاط الافتخار التي لا يمكن لأحد أن يحسده عليها لأنها تستحضر تراثاً عقيماً إن لم يكن مضحكاً.

وشيناً فشوناً، رحنا نحن الصبيان الذين كنا نذهب أباهم القميس مساء لنستأجر دراجات من بولي، نتعرف أيضاً بصورة أفضل على سندبا. وقد جعلته إرادته في عدم إزعاج أحد يتلقى باهتمامه ولطف ذلك النعت الساخر «عربي طيب»، الذي كان أي صبي يشعر بأنه مخول بتحيته به. ولكن طوبته لم تكن تنتهي عند هذا الحد، فقد استطعن أن نلاحظ فوراً أنه يحب التكلم كثيراً، مع أن قسماً كبيراً من محادثاته كان يسعى به إلى تعلم لغتنا. وكان يتدرب دوماً على الكلمات التي سمعها حديثاً، ويسأل عن معناها وعن معنى كثير من العبارات التي لم يكن يعرفها. وكان تشره في النطق بها يثير ضحك الجميع، ولكنه يتقبل المزاح على أنه اللثمن الطبيعي لتعلمه. ولم يكن يبدو عليه الانزعاج كذلك حين يكتشف، مع مرور الأيام، أن بعض الكلمات أو العبارات التي رغب في معرفتها لها معنى مختلف، بل ومخالف، علموه إياه على أنه أكثر معانيتها دقة، ليضموه على فمه تعبيراً نابهاً

وتتوصل إلى انتزاع نفسها من دهشتي لتكتسب حضوراً يمكن التعرف عليه.

«سندبا، العربي الطيب»، فكرت عندئذ، في واحدة من إشرافات التجربة المعاشة تلك التي لا تقدم لنا أحياناً أدلة مؤكدة عن نكون.

...

لا بد أنني كنت في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمري عندما قدم ذلك الرجل إلى المدينة. وزيارته يوماً، نحن الذين كنا نستأجر الدراجات من محل بولي، يدفع عربة يدوية محملة بحقائب سفر، بينما كان ميرو، حامل الحقائب، يعضى إلى جانبه واضعاً يديه في جيبيه. فضول الصبية حيال تلك الهيئة الغريبة، التي تلتصم فوقها شراصة القلنسوة الصوفية، نقل الخبر إلى داخل الورشة، فخرج بولي إلى الشارع ونادى ميرو، الذي رفع يده أمراً حامل الحقائب الغريب بالتوقف.

— لقد كبرت على كل هذا الدفع للعربة — أوضح ميرو — وصار لدي الآن معاون.

كانت تلمع في وجه حامل الحقائب الغريب شديد السمرة عينان ودودتان وحزبتان، مثل عيون تلك الكلاب الضالة حين تبدي استعدادها الوديع للاستسلام.

وأضاف ميرو متوجهاً إلى الغريب:

— هيا أخبر هؤلاء الناس باسمك.

— أنا سندبا — أجاب الرجل.

— سندبا، عربي طيب. — قال ميرو بعد أن أشعل السجارة التي لفها للقر.

— عربي طيب، عربي طيب! — كرر الرجل الغريب وهو يهز رأسه من أعلى إلى أسفل.

كان مظهره يذكر الجميع بصورة محلوقة ومخربة للذي ذي اللون الرملي الذي كان يزدهي به عسكريو تلك القوات الأفريقية المدعوة بالقوات النظامية، التي كانت تتجاذ في بعض المناسبات الشوارع متوجهة إلى مصير غامض.

سرعان ما تبين لنا أن سندبا، ذلك الذي جاء بصورة مفاجئة إلى مدينتنا، قد تحول إلى عنصر آخر في المحطة. كان في أحيان كثيرة يدفع عربة ميرو، ولكنه كان يرى في أحيان أخرى وهو يفرغ براميل البيرة وصناديق القوارير للحانة، وأكياس الدقيق لمحل المعجنات المقلية،

يأتي في غير محله.

لم أعد أذكر إذا ما تطلب ذلك أسابيع أو شهوراً، ولكنه سرعان ما تمكن من التكلم بلغتنا بسهولة كبيرة. وقد كنت في ورشة بولي في ذلك اليوم الذي بدأ يروي لنا فيه قصص رحلاته.

ما زالت تليف تلك الأيام، في ذاكرتي، رائحة مبهدة الحشرات الذي كان يرش به خشب الأسرة، والنفثالين الذي يُنثر بين الملابس في الخزان. ويبدو لي كذلك أنني ما زالت أشم العبق النباتي الذي كان يطفو في الجو عندما يخف الحر، إلى أن يضيخ المدينة بأسرها.

كانت قد بدأت العلة الصبغية، وكان وقت الغروب الذي نذهب فيه نحن الصبية، قبل أن يخلق بولي الورشة، لإعادة الدراجات التي استأجرناها.

كان يجلس في الخارج على المصطبة الحجرية. وكانت هناك سيجارة مذبذبة فوق كل واحدة من أذنيه وهو يمسك خرقة وينظف بذية يديه المتسختين بشحم الدراجات. ورحنا نحن الصبية نخبر بولي بالأماكن التي وهلنا إليها على الدراجات، البعض ذهب إلى لابيرختي، ووصل آخرون إلى لاكانداميا، وغيرهم إلى كاريخال.

— أنا وصلت بعيداً، بعيداً جداً — قال سندبا عندئذ وكأنه يحدث نفسه.

— دعك يا سندبا — رد عليه بولي — أنت لم تتحرك من هنا طوال النهار. أولم أقدم لك سحماً مظللاً وزيتوناً أسود. فرد سندبا:

— أنا أعني من قبل، قبل وقت طويل. لقد سافرت إلى أماكن بعيدة جداً، أماكن لا يمكنكم أن تتصوروها.

عندئذ لم يتجراً أحد، بمن في ذلك بولي نفسه، على معارضته. فبالرغم من كونه عربياً فقيراً لا يملك أية مقتنيات باستثناء ملابسه البائسة ووداعته اللينة الجانب، إلا أن مجرد اجتياز المسافات، وهي هائلة بالنسبة لنا، التي تفصل بلاد مسقط رأسه عن مدينتنا الصغيرة، يدل على تفوق لا يمكن لأحد منا الدخول في منافسته.

— أنا سافرت بعيداً، بعيداً جداً. عرفتُ جزراً حية، وطهوراً هائلة بحجم البهوت. وكاد أن يلتهمني مارد في إحدى المرات. لقد جبت الأنهار الموجودة تحت الأرض. وكنت غنياً، غنياً جداً.

— ما كل هذا يا سندبا، ما كل هذا — قال بولي عندئذ،

وكان يسمح يديه أيضاً بخرقه — أنت رحالة عظيم إذن. فتح سندبا الجراب الصغير المتجدد الذي يعلقه على خصره ويحدث فيه إلى أن وجد شيئاً عرضه علينا بحركة وقورة. ولم يكن بإمكان أحدنا أن يدرك ما هو ما لم يقترب كثيراً.

— دعك يا سندبا، ما هذا إلا مجرد عُرف فرس — قال بولي.

في ذلك المساء بدأ العربي يروي لنا لأول مرة ماضيه، وأظن أننا جميعاً أدركنا فجأة أنه، تحت ذلك التواضع المستكين الذي يهديه لنا دوماً، تحت مظهر الوداعة المسالمة، هناك رجل من لحم وعظم، يختزله حظه العابر إلى هدف لبعض النعوت الساحرة.

روى لنا أنه ولد في بيت طيب وثري، وأنه ورث في أحد الأيام ثروة هائلة، وأنه بددها في وقت قصير، وأنه حاول استعادة شيء من المال، لكي يتمكن من العيش، فقرر العمل في التجارة عبر الدروب البحرية. روى لنا كيف أبحر يوماً في سفينة محملة بالبضائع. وحدثنا عن الجزيرة المغفلة بالنباتات التي رسوا بمحاذاتها، وكيف تبين لهم أنها حيوان بحري هائل لا بد أنه مستغرق في النوم منذ قرون، وروى لنا قصة غرقه ومشقاته إلى أن وصل بلاداً تقطنها حيول تنجها أفراس برية من فحول ضخمة تخرج من البحر. وقد تمكن من جمع ثروة في تلك البلاد، ورجع أخيراً إلى وطنه. ولكنه كان مؤرقاً بالرغبة في مواصلة التعرف على أراض جديدة.

أطال الغروب هرويه إلى أن أدركه الليل، ولكننا بقينا جميعاً هناك، نستمتع إليه مذهولين. حتى أن بولي لم يُنزل باب ورشته المعدني، وظل واقفاً إلى جانب باب الورشة، والخطاف في يده.

— هذا الغروب هو تذكرك من تلك الرحلة الأولى — قال سندبا أخيراً — لقد انتزعتك من أحد المهور أبناء حيول البحر.

وصلتُ إلى البيت في وقت متأخر فعاقبوني بالنوم دون عشاء. كنت أنام آنذاك مع أخي الأكبر باك. وكنت ما أزال مذهولاً بقصة سندبا، فرويتها له، لكي يعرف هو على الأقل سبب تأخري ذاك الذي أدى بي إلى تلك العقوبة القاسية. وكان صوتي الهامس في الليل يحاول إعادة

الرحلة، التي قطعها كذلك حادث غرق كارثي. وقد تمكن هو من النجاة والوصول إلى بلاد تعيش فيها طيور ضخمة كأنها العمارات أو الهضاب، وحدثنا عن الوادي الوعر الذي تغطي قعره أحجار كريمة لا حصر له، تحرسها حيات لا عد لها. وفي تلك المناسبة أيضاً أخرج العربي من جيبه إثباتات على قصته: شظية عظم أشبه بقشرة، وأكد أنها من بهضة هائلة، وقطعة بلور خضراء خضنة، تمكن حدّ قاطع لا يمكن له إلا أن يكون أماساً، من خدشها ليحفر عليها ما بدا أنه الحرف الأول من الأبجدية العربية.

وكما في اليوم السابق، استطعت أن أتأكد من أن المغامرات التي يرويها العربي تتطابق مع مغامرات الكتاب الذي في يدي. عندئذ لم أكتفِ بذلك الإثبات. ويعد قراءة تلك الرحلة الثانية، قرأت في جلسة واحدة كل الرحلات الأخرى، بحيث أنني، على امتداد الأيام التالية، وبينما سندبا بصف الأحداث التي يدعي أنه عاشها في الرحلات المتتالية، كنت أتذكر، دون أن أخبر أحداً، قصص الكتاب التي تتطابق تماماً مع ما يرويها، وأشعر في داخلي بهجة تعادل التفوق الذي أضفيته على العربي حين سمعته يتكلم عن رحلاته للمرة الأولى.

مرة واحدة اعتمد العربي عن النص، وكان ذلك حين أخبرنا، بين مغامرات رحلته الرابعة، عن الوسائل التي لجأ إليها عندما ترمل، لكي يهرب من المدافن العميقة التي أودع فيها مع جثة زوجته. ولكن قصص العربي كانت تتفق عموماً مع قصص الكتاب.

ولكي يُثبت صحة ما تقوله كلماته، عرض علينا أشياء جديدة، نواة زيتونة من النقدمات الجنائزية التي ساعدته على التقفية والبقاء على قيد الحياة في مدينة الأموات المربعة تلك، وشعر من لحية شيخ البحر الرهيب الذي امتطى ظهره يوماً، في الرحلة الخامسة، ليستخدمه مطية ولم يكن ينزل عنه مطلقاً.

ما زالت لا أعرف سبب اعتصامي بالصمت حيال ذلك الخداع الجلي. ربما لشعوري بالفهقة على ذلك الرجل المجرد من كل شيء، والذي قرر، من أجل إدهاش جمهور جاهل، الاستيلاء على مغامرات عاشها أو تخيلها شخص

إنجاز كل تلونات قصة العربي الطويلة، وبداء لي، في الظلام، أنني أرى صور تلك الجزيرة التي غرقت فجأة بين حوامات المياه الهائجة، وأسمع سهيل الخيول الضخمة الغائمة التي تخرج من البحر وهي تعدو بين زيد الأمواج. أضاء أخي نور مصباح الكوميدينو، وأستوى في سريره، ونظر إلي بتكثيرة جذلة.

— لقد روى لكم كل هذا إذن؟ وانظلت عليكم الحكاية؟ لو أنك تقرأ كتاباً بين حين وآخر، لما كنت جاهلاً إلى هذا الحد.

وفي صباح اليوم التالي أعطاني أخي باكور الكتاب وأشار لي إلى الصفحات التي تروى فيها رحلة شبيهة جداً بالتالي رواها لنا العربي، والتي لا يمكن الشك في أنها هي نفسها. لقد رأيت ذلك الكتاب مرات كثيرة من قبل، وكثيراً ما تسلفت في أمسيات الشتاء في النظر إلى الرسوم التي تعرض، بافتراضية كانت تبدو لي مذهلة، حجرات فخمة مترفة، وقاعات مفتوحة على الليل المغمم بالنجوم. وكان في تلك القصور نساء باهرات الجمال، يتسرن ببراق شفاقة، ويعزفن على آلات العود، أو يحملن في أيديهن أكواباً من الأولالين أو يتأملن القبة السماوية الزرقاء، ساهيات في موقف نوستالجي يهز مشاعري، بينما تتوزع من حولهن مجوهرات وأشياء أخرى فاخرة. كان في تلك الرسوم ذلك الوميض الخاص بفضاءات بعض الأحلام، التي تبدو غارقة في سائل لا يمكن لأي كثافة أن تخفي صفاءه. فكنت أنظر مطولاً إلى الرسوم، وأقرأ المقطع المقضب المطبوع تحتها ولا أشعر بأي فضول للبحث عن الصفحة التي تشير إليها تلك الكتابات، فعلى الرغم من أنه يمكن لعدم تماسكها أن يغوي بمحاولة البحث عن سياتها، إلا أن الإتيان متعدد الألوان الذي تتواجد فيه تلك الشخص، كان يملأ كل أنحاء مخيلتي ويوفر علي جهود القراءة.

ومع ذلك، لم أخبر أحداً بما عرفتته. وفي ذلك المساء، بعد رحلة إلى المكان الذي يتقارب فيه النهران اللذان يحيطان بالمدينة، وفي موعد إعادة الدراجة، انتظرت بشيء من فراغ الصبر أن يروي لنا سندبا، مثلما وعد، ما جرى له في رحلته الثانية.

وفعلاً، بادأ العربي إلى الكلام ليروي لنا كيف بدأت تلك

ويعد أن تفرق جميع المستمعين، اقتربت من العربي وقتل له:

- لماذا لم ترو لنا الرحلة السابعة يا سندبا؟
فقدت عيناه وداعتهما الهائلة ولمحت فيهما كآبة أشد صراحة من ملامحه المعهودة، وخوفاً انعكس في دون أن أتمكن من علاجه، جاعلاً إياه أشعر بغم مفاجئ.
- الرحلة السابعة؟ - سأل بعد ذلك مستعيداً وقاره.
- عدد الرحلات سبع - قلت، صارفاً نظري عن عينيه، ثم أضفت: - فأنا أيضاً قرأت الكتاب.
- الكتاب؟

- كل ما رويته مكتوب في كتاب. ولكنك لم ترو الرحلة السابعة - وواصلت دون رحمة، ودون أن أبدي أي اهتمام بالموقف الذي كان يلعب في عينيه: - فأنت رجعت إلى الجزيرة بتكليف من الملك، حاملاً الكثير من الهدايا. ولكنك في طريق العودة إلى موطنك تعرضت لعاصفة عظيمة. ألا تتذكر؟

عندئذ رفع سندبا يديه إلى وجهه. كنا وحيدين في الساحة وكانت أضواء مصابيح المحطة قد بدأت تطفئ على ضوء الغروب الأخذ بالظلمات.
- حملت العاصفة السفينة إلى هاوية نهاية العالم! - هتف عندئذ وهو يبعد بين يديه - الآن يمكنني أن أتذكر. يمكنني أن أرى كل شيء مرتباً في فراغ ذاكرتي! الآن يمكنني أن أرى مرة أخرى الأشكال الضامضة المختلطة لمسوح النفق المائي!

بدا لي في عزلة الميدان العميقة أن كلماته تدوي مثل صرخات شخص ناء جداً. أبعد من آخر ظلال المحطة. صمت بعد ذلك وبقي محتفظاً بالصمت للحظات، إلى أن هدأ الرعب الذي في عينيه وعاد يطل منهما الخضوع للقدر الذي يملؤهما عادة.

- بعد غرق السفينة، وبعد أيام عديدة من العطش، مثبتاً بحبل إلى برميل فارغ، قذفني الأمواج إلى أحد شواطئ هذه البلاد. لم أجد في هذه الرحلة أمجاداً ولا ثروات. ففي هذا العالم لا وجود لطيور هائلة ولا أكلة لحوم بشر مرده، ولكن لا خلاص فيه كذلك لأمثالي ممن لا يملكون شيئاً. لقد صرت أنرك أنني لن أتمكن من العودة إلى موطني أبداً.

آخر. ولكن لا بد أنه كان للصدق الذي يضيفه سندبا على القصة تأثير كذلك، فقد كان يروي بكثير من الظرف والمصداقية تلك القصص عن كل رحلة من رحلاته، وبعضها موزع على أمستين أو ثلاث أمسيات، لدرجة لم يكن يبدو لي أنه ليس هو من يكرر ما هو مطبوع في الكتاب، وإنما الكتاب هو الذي يحفظ، بالبرودة الاضطرابية للكلمات المكتوبة، ما كان قد ولد، كشهادة حقيقية، من شفاتي ذلك الراوي. احتفظت بالصمت إذن، وكل يوم، في ساعة المغرب، كنت أنتظر مواصلة قصة سندبا باهتمام لا يُفترق بمجرد التأكيد من بعض الأحداث المفاجئة التي أعرفها مسبقاً.

لم يكن قد تبقى سوى أيام قليلة لكي أذهب، مع بقية أفراد أسرتي، في إجازة إلى قرية جدتي، وهو مكان على مسافة متساوية من الشواطئ المختبئة بين صخور قائمة والجبال التي ما تزال فيها الأطلال الدائرية لأول المستوطنات البشرية. وكان لا بد لرواية الرحلة السابعة والأخيرة من أن تتوافق مع الأسبوع السابق لسفري. ومع ذلك، في المساء الذي روى فيه سندبا رحلته السادسة، وكان دليله عليها شظية خشبية من الطوف الذي أتاح له الخروج من النهر تحت الأرضي، بدا وكأنه قد أنهى رواية مغامراته.

- حسن يا سندبا العربي - قال بولي، دون أن يداري إعجابه - لا بد من الاعتراف بأنك قادر على اجتذاب الأسماع. عليك أن تعمل في الإذاعة.

• • •

كنت أنتظر أن يروي سندبا قصة الرحلة السابعة، ولكن مر يومان دون أن يواصل العربي حكاياته. كان خير مغامراته العجيبة ومهارته كقصاص قد انتشرت، فجاء مزيد من الناس إلى ورشة بولي، وفي مساء أحد الأيام، من أجل إرضاء رغبة أولئك المستمعين المنتظرين، أعاد سندبا رواية رحلاته، ولكنه بدأ مجدداً من رحلته الأولى.

• • •

غامرت مرة أخرى بالظلم دون عشاء، وانتظرت أن ينتهي الراوي من قصته، وحين انصرف بولي على دراجته النارية، بعد أن أنزل الباب المعدني ووضع فيه القفل،

كنتُ على وشك أن أصحح روايته، أن أقول له إن الرحلة السابعة لم تنته على هذا النحو، وأن أذكره بالجزيرة الجديدة، وبالنهر المائج، بالزبد المتدافع، والشبكة التي اصطادته أخيراً، وحياته مع امرأة باهرة الجمال، وتلك القرية التي تبين له أن من يقطنونها هم أخوة الجن، وعودته السعيدة إلى بغداد، ولكن الذكريات التي استرقتها فيه أحرزته كثيراً إلى حد لم يقل معه شيئاً. ذهبتُ بعد قليل في الإجازة، وعندما رجعت، أبعدتني عن ورشة بولي وعن فسحات المحطة، العودة الروتينية إلى المدرسة، وأهم من ذلك الدراجة غير المتوقعة التي أهديت إلي. وفي ذلك الشتاء انتشر الخبر عن موت العربي في حريق عربة القطار المهملّة التي كان يلتجئ إليها لهلاً. واختصار لم أعد في ما بعد إلى روثه أبداً.

ومع ذلك، وعلى الرغم من كل الوقت الذي انتقضى، فإن صورة ووجه الشخص الذي يأكل الشطيرة بمضغ حذر كمن لا يملك أسناناً جيدة، تتفق تماماً وعلى نحو فريد مع صورة وجه الرجل الذي أتذكره. انتظرت إلى أن انتهت، فاقتربت منه وأدركت أنه، بالرغم من هذا اليقين الذي تريد أن تتوافق فيه رؤياه وذاكرتي، من المستحيل أن يكون الرجل نفسه، ذلك أنه لم تكن هناك ولو تجمعة واحدة أو شعرة شائبة تبدل من مظهره، بينما تحول الصببي الذي كنته أنا نفسي في تلك السنوات إلى الفسيفسي ذي الشعر الأبيض الذي صرتُ إليه الآن. سألتُه عن اسمه.

— هذا الرجل ليس على ما يرام — قال لي أكبر الرجال الثلاثة سناً — لقد ذهب عقله. نحن ندعوه سندبا. وعندما تصفو ذاكرته يروي عن أنه كان رحالة عظيماً وتاجراً ثرياً. ولكنه الآن فقير مثلنا ويبحث عن عمل ليستطيع أن يأكل من كسب يديه. عندئذٍ تكلم الرجل ذو الطاقية الحمراء بصوت لا يمكنني عدم التعرف عليه: — أنا عربي طيب.

• • •

ابتعدوا عبر الطريق، باتجاه بيت جاري، طفت أشكالهم المنهوكّة تحت الشمس بتلك القمامة الراسخة التي كثيراً ما تتمكّن من عرقلة جزء من ذكرياتي. وكما في مرات أخرى، تتكلمت — منذ عدة سنوات — بأن قصتي نفسها هي أيضاً انقطاع رحلة لم أستطع استذكارها لأن ظلاً

متسلطاً، مقدّماً في داخلي، يخفيها عني.

عدت إلى البيت ووجهت إليّ زوجتي بعض الأسئلة. حدثتها عن العرب الثلاثة وعن صدقتي، ولكنني لم أخبرها شيئاً عن تلك الصورة التي بدت كما لو أنها عائدة من ماضٍ دون أن تعاني أي أثر من صروف الزمن. — يا لقلبك الطيب. أرجو أن تكون قد تركت لنا بعض الخبز على الأقل — قالت هي، بذلك الصوت الذي لا يقبل مطلقاً رخاوة العذوبة.

فأجبتها:

— بقي لدينا فائض من الخبز. خبز يكفي لإتخامك. — يمكنك الآن إذن أن تقدم العلف للخنازير، لأن باسيليوس سيرتاح نهار هذا اليوم كله.

أعددت العلف وحملتُه إلى الإسطبل. وبهذه المهمة انتهت أعمال اليوم. وبينما أنا منبطح في أرجوحة النوم، أغمض عيني، مستسلماً لإغراء الإغفاءة. استغرقت مرة أخرى في روثين كل يوم، خمود الهمة الذي يجعله حر الفصل أشدّ ضجراً ولا يؤدي إلا إلى إيقاظ الفجوات المفاجئة في وعي، هذه الفجوات من النسيان التي يبدو لي أنني أعثر من خلالها على عيني امرأة، مختلفة عن هذه، تودعاني بمحبة، وأشكال رجال وحزم أمّعة على سطح سفينة قديمة، ومهض حرائق، وأداة طويلة مرهقة الحد في يدي، وشبح حيوان ضخم ثابت بلا حراك.

ويأتي من الهبت صوت زوجتي:

— هل أنت هناك؟

فأرد عليها:

— أجل. إنني في أرجوحة النوم.

— هل وضعت علفاً للخنازير؟

— أجل يا امرأة، لقد وضعته.

أنا أعرف أنها تعرف ذلك. فكل أسألها تهدف فقط إلى جعلني ألحظ حضورها المترصد. وكأنها تريد أن تنبهني إلى مراقبة لا طين، ولا أستطيع أن أنا أحذر أسبابها.

المؤلف:

ولد خوسيه مارييا ميهيو عام ١٩٤٦ في لأكورتيا (المنطقة الشمالية الغربية من إسبانيا).

كتب الشعر والقصّة القصيرة والرواية.

يعتبر من أبرز الكتاب الذين استنسخوا إبداع عالم متخيل حيث يختلط الواقع اليومي بعالم سحر الغرابة والتخيل.

نال عدة جوائز وطنية، وترجمت قصصه إلى العديد من اللغات العالمية.

إرنستو ساباتو..

كاتب الحياة الداخلية..



البحث عن ساباتو..

«لأن ما من شيء يقاوم الرغبة في البحث...» (١)

فإن إرنستو ساباتو، الكاتب الأرجنتيني، الإيطالي الأصل، حيث الأرجنتينيين شعب تحدر من المراكب، حسب إشارة بورخس البليغة إلى واقع الهجرة الذي شكل هذا البلد، لم يكتف بأبحاثه المعقدة وتأملاته في الكتابة والسياسة وما يتصل بالفرد وأزماته، بل حول الرواية إلى ميدان بحث آخر، لاستبطان الأعماق السحيقة للبشر وما يحيق بها من ظلمات أو صراعات. كاتب مقل..

فطوال حياته التي تناهز القرن أنتج ثلاث روايات فقط، بل لولا «ماتيلدا»، زوجته لما نشر كتاباً واحداً. فقد كان نزاعاً دائماً إلى التحطم الذاتي. ويجدر هنا ذكر موقفها من رواية «عن أبطال وقبور» (٢) بعد أن عزم ساباتو على حرقها، فقد مرضت إثر قراره هذا، الشيء الوحيد الذي أنقذ الرواية من مصيرها الناري المحتم، مثلما درج على فعل ذلك مع أعمال أخرى. وساباتو رسام. مكنث طوال الوقت، كما يعترف. متفرد بأسلوبه وطريقة عمله في الكتابة، فهو يعمد إلى البحث عن أمكنة معينة (بيوت، شوارع) من أجل أن يتخذها مسرحاً لرواياته. يعتنق الرواية حيث يعتبرها أحد عناصر الخلاص وأن الروايات الكبرى هي التي تغير الكاتب حين يكتبها والقارئ حين يقرأها. كما يشدد على أن من يريد أن يختار الكتابة أن يكتب عندما يصل به الأمر إلى حد لا يطاق، عندما يدرك أنه قد يصاب بالجنون إن لم يكتب. نصيحة لا تقدر بثمن في هذا الزمن المويوم بأكثرية من الكتاب الذين يكتبون لأسباب وضعية، مثلما يعبر أيضاً. الكتابة عنده ليست لهواً، بل على النقيض من ذلك تماماً، فهو يقول «الكتابة تسبب لي آلاماً في المعدة وعسراً في الهضم... وأعاني من الأرق، ومن آلام الكبد». هذا عن الآلام الجسدية. ومعنوياً،

* شاعر من العراق يقيم في السويد.

باسم المرعبي *

فهي تعني له نوعاً من التمرق.

قد يكون مصدر مثل هذه القسوة التي يأخذ بها ساباتو نفسه، طبيعته كباحث وعالم. فهو قد جاء إلى الأدب من الفيزياء والرياضيات والذرة، ميدان عمله واختصاصه الأساسي. وقد عمل في حقل الإشعاعات الذرية في مختبر «كوري» في الثلاثينات في باريس حيث ابتدأت صلته بـ «بريتون وعصبته». وقد عاش حياة مزدوجة بين الفيزياء والسورالية. وعن هذه الفترة يقول بظرف: «كنت أعمل نهاراً بين مقاييس الألكترونات، وأجتمع ليلاً مع السوراليين في - الدوم - كربة بيت محترمة تقوم بممارسة الدعارة ليلاً». وربما كان للقاءاته تلك أثرها الكبير عليه حيث بدأ بالانسحاب، تدريجياً، من ميدانه العلمي ليتفرغ في العام ١٩٤٥ كلياً للكتابة. وقد صدر عمله الأول «النفق» (٣) عام ١٩٤٨.

أعمال ساباتو هي مزيج من السورالية والرياضيات والفوضوية، وطالما هي تستبطن كوامن الذات، لذا من الطبيعي أن تتسم بالصعوبة، فكما تقول موسوعة لاروس للمؤلفين - الترجمة السويدية - عنه: «هو قبل كل شيء مؤلف كرس نفسه للحياة الداخلية» وليس عَرَضاً أن يسمي قطه فرويد وكلية يونغ (٤). غير أن كل تعريف لهذا

مع ماتيلدا، رفيقة دربه التي لعبت دوراً كبيراً في حياته ضراوة التكنولوجيا والإيديولوجيا

عبر المحادثة الطويلة مع -كاتانيا- يشن ساباتو في أكثر من موضع ومناسبة هجومه الشرس ضد التكنولوجيا أو العلوم بشكل عام، فالوثنية أو الهمجية التقنية - حسب تسميته - هي التي سلبت الإنسان إنسانيته وحولته إلى مجرد مادة، وهو يرى أن هذه « الوثنية الطمعية » هي التي أوصلتنا إلى أزمة عصرنا الروحية المريعة. أنه يكشف عن موقف مسؤول - وهو المتحدث من خلفية علمية - و روح انسانية يتخللها حنين إلى كل ماهو نقي وحتى بدائي، وهو هنا يذكر بموقف مواطنه في الحلم واللغة الشاعر بابلو نيرودا، حين يقول:

يحدث أن تدفعني رائحة صالونات
التزيين

أو دخان المحركات إلى الانفجار
بكاء

فأنا أريد فقط مسنداً من حجر أو
من صوف،

أريد فقط ألا أرى المؤسسات ولا
الأسواق ولا النظارات الطبية ولا
المصاعد الكهربائية.(٧)



أو أبياته الهائلة هذه:

لي قلبٌ نجار

وكلٌ ما ألمسه يصبح غابة

أحبّ عالم الريح وغالباً ما تختلط عيني بأوراق
الأغصان.

لا أُميّز بين النساء والريبع، بين الرجل والشجرة، بين
الشفاء والجذور.

إن اشتغال ساباتو في حقل علمي على درجة من الأهمية والخطورة يؤهله لأن يكون شاهداً على ما حدث وما يمكن أن يحدث وقد عانى أزمة روحية عميقة في حقبة عمله تلك وقد تفاقمت أزمتها في مختبر باريس، كذلك، علاقته بعلماء كبار في الفيزياء الذرية، ممن أعدوا، دون أن يدروا - كما يعتقد - للجحيم الذري. إن موقف ساباتو

الكاتب الاستثنائي يزيده غموضاً. فمن هو إرنستو ساباتو؟ والمؤلف ذاته حين يسأل مثل هذا السؤال يجيب أنه لا يعرف تماماً وأنه حاول البحث عنه بكتابة بعض الروايات. وقد سبق لساباتو ذاته، أن طرح مثل هذا السؤال في روايته الكبيرة «أبدون» - Abaddon - الصادرة عام ١٩٧٤ في، فقرة بعنوان «مقابلة»:

- من أقم إرنستو ساباتو؟

- كتيبي هي التي تعطي الرد على هذا السؤال.

أنا لا أستطيع أن أجبركم على قراءتها، لكن إن أردتم معرفة الجواب، لا بد من فعل ذلك. (٥)

لكن لنعد - مراوغة - «فيلسوف» الرواية ومداورته في الإجابة ولنستعين بتعريف من خبره وعرفه عن كتب، «ماتيلدا كوسمنسكي ريختر»،

زوجته، الروسية الأصل، فقد كتبت

في رسالة إلى كارلوس كاتانيا رداً

على إحدى رسائله أثناء تحضيره

لكتابه هذا - مدار الحديث - (٦)

والذي هو عبارة عن حوار طويل

استغرق نحو عشرين عاماً، تتجلى

لنا شخصية «ساباتو» عبر وصف

زوجته المكثف، البليغ والمدرک

لأعماق هذا الرجل وما ينطوي

عليه: «ساباتو رجل مثير للجدل على نحو مريع، وهو غير

مستقر، وكثير، لكنه يعني بوضوح قيمته، يتأثر بكل

ماهو سلهي، ويتوق للحنو والعطف، مثلما يمكن لطفل

متشرد أن يكون(.....) ولكنه أيضاً تعسفي وعنيف

وعدواني أيضاً، ويجب أنؤكد هنا أن تلك صفات تخمد

فيه يوماً بعد يوم - وإن كنت أعتقد أن هذه العيوب ناجمة

عن نفاذ صبره - فهو يحتاج لكي يكتب، لكي يتحرر من

هواجسه وجروحه، إلى أن يكون محاطاً بسياج من الحنو

والتفاهم والعطف(.....) كان منذ طفولته روحاً تفكر

وفناناً ينطوي على دخيلة كتيبة، ولكنه في الوقت ذاته

متمرد وصاحب، قديته العلوم بشكل مريع، فكان أمراً

منطقياً أن يبحث عن المنفذ الوحيد الذي يمكن أن يساعده

على التعبير.....».

العسكريين فمن مجموع ٤٠٠ انحصرت المحاكمات بـ ٤٠ إلى ٨٠ ضابطاً وجنرالاً. «وكان الأمر يتعلق باستجابة الى ما دعا إليه ساباتو والقائل بألوية المصالحة الوطنية كقاعدة للعدل».(١٠)

مع بورخس ١٩٨٧

طفل وحيد كئيب ينتظر قطاراً لا يأتي

من هذه الصورة التي نشرتها إحدى المجلات في «بوينس آيرس» ينطلق كارلوس كاتانيا الخبير في أدب وشخصية «إرنستو ساباتو» ليقترح ملامح كاتب حفر اسمه في ذاكرة الإنسانية بأعماله العميقة والتي استحققت أن تترجم الى عشرات اللغات. والصورة كما هي في الواقع تشير الى الأمل وتقيضه وهو ما تحتمله شخصية ساباتو في الحقيقة، فبعد ما يبدو حزناً ومتشائماً حد اليأس إلا أنه في الوقت ذاته لم يفقد إيمانه بانتصار الإنسان، لهذا كانت حياته سلسلة من المواقف المضادة لابتذال الفرد والفكر. ان ساباتو، وإن بدا سوداوياً و نزاعاً، أحياناً، الى فكرة العبث، غير أنه لم يسقط في اليأس التام مثل سارتر ومرد ذلك الى ما يومض في أعماقه من القناع

صوفي، إيماني، وكما يقول..

من الصعب جداً عدم الوقوع في اليأس الخالص، ان نزعنا الإيمان بالله من هذا الوجود لأننا نبقي عندئذ مهملين في عالم لا معنى له ينتهي بميتة قاطعة لا رجعة فيها. ينجو دوستوفسكي من اليأس المطلق، مثلكا ينجو كيركغارد، لأنه في نهاية المطاف، يؤمن بالله. و ما يجدر ذكره في هذا الصدد، أيضاً، هو أن الفكر الوجودي يؤكد على إمكانية الإنسان في أن يعيش ويكافح في عالم قاتم ..

هنا لا يتجزأ عن مجمل مواقفه المناصرة للإنسان والمناهضة للاستبداد ولكل ما يستهدف الوجود الإنساني سواء عبر القوة أو الإيديولوجيا، فهو يقول، ثمة همجيتان تطاردان انسان عصرنا: التقنية والإيديولوجيا المستبدة. انه ضد التعسف بكل أشكاله وهو يعي خصوصيته، بل ندرة شخصيته وما تنطوي عليه: «أعتقد انني أنتمي الى سلالة تتلاشى. أؤمن بالمقاسي، أؤمن بالفن، أؤمن بكرامة الفرد، أؤمن بالحرية». وقد دفع ثمن مواقفه هذه عبر مختلف الأوقات سواء في الحقبة البيرونية أو فترة الديكتاتورية العسكرية التي قادها



من أعمال ساباتو الفنية

الجنرال «غالتييري» منذ العام ١٩٧٦. ان القصة التي يتسلح بها ساباتو وينصح بها بقية الكتاب هي دليله الدائم وملهمته: على الكاتب أن يحافظ على «عدم ولائه». وكما تقول موسوعة «لاروس»: لقد كان طوال حياته مجبراً على الدفاع عن نفسه ضد هجمات من جهات مختلفة: أعداء السامية، البيرونيين (كموقف الكاتب ماريشال(٨) والنازيين الذين قدموا إلى الأرجنتين بأعداد كبيرة. كما خسر منصبه كأستاذ في الفيزياء النظرية بسبب انتقاده نظام حكم الرئيس بيرون(٩) بل ان الأمر وصل حد التهديد بالموت

كما في فترة الديكتاتورية حتى

اضطر مع عائلته للاختباء والنقل. ان مواقفه المشهود له بها في بلاده أهلت له أن يترأس اللجنة الوطنية للمفقودين التي شكلت في عهد راؤول الفونسين، الرئيس المنتخب ديموقراطياً. هذه اللجنة التي قدمت في نهاية عملها تقريراً من آلاف الصفحات كان له وقعه العالمي وليس المحلي فقط، وإن لم تسلم حكومة الفونسين من النقد والمآخذات في الداخل لأنها خففت من وطأة التعامل مع المتورطين بالجرائم والانتهاكات من

ان البحث والغوص في أعماق هذا الكتاب على هذا النحو ما كان ليتم لولا الشغف الكبير الذي أبداه كارلوس كاتانيا إزاء ساباتو وأعماله والصبر الذي تحلى به فقد خاض «سغامرة» هذا الكتاب عبر إحدى عشرة جولة بانورامية، من الحوار والإستئطاق امتدت لأكثر من عقدين. يقول كاتانيا عن ذلك:

«لقد تمكنت عبر فيض من الرسائل، وأثناء لقاءات قصيرة خارج البلاد، وزيارات متكررة لمنزله القديم في «سانتوس لوغارييس». أماكن مقدسة - وحتى عبر محادثات هاتفية، من إدارة حوار شخصي مع «إرنستو ساباتو» استغرق ماينوف على عشرين عاماً...»

ان مهمة كاتانيا لم تكن تنحصر بمجرد لقاء الأسئلة وانتظار جوابها، فمهمته ليست صحفية، وهو كاتب أيضاً له أعمال مسرحية وروائية كما عمل في ميدان الإخراج المسرحي والسينمائي وقد أخرج للسبسين الألمانية ستة أفلام، وفي أحد لقاءاته مع ساباتو عبّر له هذا الأخير عن اهتمامه بكتبه. ان مهمة كاتانيا كانت عسيرة بطبيعتها خصوصاً مع رجل على درجة من الحساسية والميل الى الإنطواء وهو لا يتردد في الإفصاح عن هواجسه إزاء الآخر، بل عن فهم كابوسي، عبر قوله:

ان لحظات الكتابة تشغل معظم أوقات حياتي، ويبدو لي فيها ان كل شيء مريع وإن المجتمع الذي نعيش فيه مخيف وإن تواصلنا مع الآخرين يكاد يكون أمراً محالاً، وكأننا يتكلم كل منا لغة مختلفة، أو كأن كلنا منا يصرخ من جزيرة بعيدة ويحاول مساعدة الآخر بالإشارات. غير ان المفارقة الكبيرة التي تنبئ لها هو ان الفنان الكاتب، بمرور الزمن (الكتابة) يصبح أشد انطواء على نفسه وأشد انفتاحاً عبر فنه.

ان المزية الأهم لساباتو، علاوة على انه كاتب كبير وفنان - هو انه قد قدم للأدب مالا يمكن ان يقدمه غيره بسبب من خلفيته العلمية الصرف، ما ساعده على أن يضفي تفكيراً منطقياً، علمياً على مجمل أفكاره وتصورات عن الكتابة والفن عموماً. ويستطيع القول ان الكتابة قد حظيت برصيد كبير بانتقال ساباتو إليها، وعبر فهمه تصيب الرواية مكانة غير معهودة، فهو يعتقد

انها تتفوق على البحث والفلسفة، لأن بإمكانها ان تجيب على التساؤلات. وما ذلك إلا لأن الرواية هجين يقع وسط الطريق بين الأفكار والعواطف.

ان ما تتوجب الإشارة إليه وكذو من الامتتان هو جهد المترجم عبد السلام عقيل في هذا الكتاب، وقبل كل شيء اختباره لهذا النوع من الكتب واعتقد انه أسدى خدمة كبيرة للمكتبة العربية عبر ترجمته هذه فمعل هذا الكتاب يصلح دليلاً للعالم ساباتو وهو ضروري لأولئك الذين قرأوا ساباتو من قبل أو الذين سيشرعون في قراءته. ء

وأرى أن أختتم هذا المقال بشطحة من شطحات المؤلف الأرجنتيني المستغرق في رؤاه، مأخوذة من روايته الكبيرة «أبدون» ترد في صفحاتها الأخيرة حيث يعمد إلى دفن نفسه فيها ليخلد الى السلام المنشود:

إرنستو ساباتو

أراد أن يرد في هذه الأرض

بكلمة وحيدة على قبره:

سلام

الهوامش

1. العبارة لبروخس، نفلأ عن الصفحة الثقافية لصحيفة BLT، السويدية.
2. «أبطال وقبور» هو العنوان الذي اعتمدته ترجمة دار الأملاني في دمشق، 1991. كذلك المترجم عبد السلام عقيل في كتابه الذي نحن بمصدده، فيما العنوان الأصلي للرواية هو: (Sobre heroes y tumbas). وترجمته: «عن أبطال وقبور، وهو ما التزمته الترجمة للسويدية أيضاً
3. من المصادفات أن يكون هو العمل الأول أيضاً الذي يترجم الى العربية فقد صدر في بغداد في الثمانينات مترجماً عن الإسبانية، ولا يحضرني اسم المترجم.
4. - موسوعة لاروس بالسويدية.

Vern 7r vem i 7rdens litteratur. Prisma - Stockholm 1998.
(naren?Abbedon,uppg). (أبدون المهلك، (Abbedon?naren)

بالسويدية 5. رواية

ص: ٢٠٦ وأبدون كلمة عبرية تعني «ملاك الموت». منشورات نورستوس - ستوكهولم ٩٨٢. والرواية لم تترجم بعد الى العربية.

6. هذه المائدة في الأساس قراءة في كتاب «إرنستو ساباتو بين العرف والدم» الصادر عن دار المدى - دمشق، ٢٠٠٣، بترجمة عن الإسبانية لعبد السلام عقيل.

7. بابلو نيرودا: قصيدة - تجوال - من مجموعة «إقامة على الأرض». والمقطع من الذي يلهي مأخوذة من: «أنا شعوب كثيرة وفي صوتي قوة نقية تعبر صمتكم، مائة أصدائها جمانة حداد لمناسبة مفوية الشاعر، جريدة النهار، شباط ٢٠٠٤.

8. ليوپولدو مارينشال ١٩٠٠ - ١٩٧٠، كاتب أرجنتيني. شغل مناصب رفيعة في عهد الرئيس خوان بيرون.

9. - موسوعة «لاروس» للمؤلفين - مصدر سابق

10. أمريكا اللاتينية: كوايج ومعيقات الانتقالات الديمقراطية، مقال مترجم، عن مجلة «أبحاث دولية»، خريف ١٩٨٧.



الفنانة الراحلة
سعاد حسني؛

عندما يرتبط الفن بالحياة

داليا سعيد مصطفى*

ها قد مرت بضع سنوات على رحيل الفنانة الجميلة سعاد حسني. أعتقد أننا سنظل نتذكر هذه الفنانة مهما مرت السنون. لقد ارتبطنا بها وارتبطت بنا كجمهور بصورة فاتنة تجعل ذكرها تظل علينا لتثير في حياتنا ومخيلتنا الكثير من الصور والأحداث، أو جزءاً هاماً من تاريخنا المعاصر. فلماذا سعاد حسني؟ لماذا تظل هي بالتحديد قادرة على إثارة كل ذلك الشجن الجميل فينا عندما نشاهد أحد أفلامها أو نسمع إحدى أغانيها أو نشاهدها ترقص وترقص وتضحك وتبكي وتملأ الشاشة، تملأ حياتنا، صخباً وضجة وحيرة ودموعاً؟ لماذا أثار نبأ موتها المفجع كل تلك الآلام أو ربما ذلك الإحساس العميق بالاعودة أو خسارة زمن لن نستطيع أبداً أن نعوضه أو أوقات لن نستطيع أبداً أن نعيشها ثانية بحلوها ومرها؟

* ناقدة وأكاديمية من مصر تقيم في إنجلترا.

في هذه المقالة، أود أن أتناول سعاد حسني الفنانة من خلال التمييز الشديد لفنّها. ما الذي يجعل فنّها يحمل معاني دالة في نواح شتى، سياسية واجتماعية وثقافية وتاريخية؟ أود هنا أن أنظر من قرب إلى سعاد حسني الفنانة وكيف يمكن أن يعكس كل هذا الفن الذي صنعتّه قيمة غاية في الأهمية، معقدة وبسيطة في ذات الوقت، ألا وهي الارتباط الوثيق بين الفن والحياة. كيف يصبح الفن جزءاً لا يتجزأ من الحياة وكيف يتداخل معها ويثرىها ويؤثر فيها؟ علاقة قديمة وتاريخية تلك التي تربط الفن بالحياة وتجعلهما يتشكّلان في نسق جميل ومتكامل. ولكن ما الجديد الذي أضافته سعاد حسني لتلك العلاقة إذا ما أخذنا إطاراً المجتمع المصري وتحولاته على مدار ثلاثة عقود كما انعكس على شاشة السينما؟ أحاول في هذه المقالة أن ألقى الضوء على بعض الموضوعات التي تشكل من وجهة نظري نقطة تحول في مسيرة سعاد حسني الفنية والتي أدت بالتالي إلى تطور من نوع ما في تاريخ السينما في مصر. وأود أن أوضح أنه يصعب في مقالة كهذه مناقشة وتحليل كل أفلام سعاد حسني وخاصة من الناحية التقنية، ولذا فسوف أركز على مجموعة من الأفلام والموضوعات والأفكار التي أرى أنها تعكس تلك الفكرة المشار إليها عالياً وهي الترابط الوثيق بين الفن والحياة. وإن تعرضت المقالة لأعمال سعاد حسني التلفزيونية أو الأغاني التي قدمتها مستقلة عن أفلامها. وفي النهاية، فالغرض هو طرح بعض التساؤلات والتأملات المتعلقة بفن سعاد حسني والسينما المصرية عموماً للمناقشة والتفكير، وليس الهدف هو الوصول إلى إجابات سريعة أو أحكام يعينها عن تلك الحقبة من تطور السينما في مصر.

أول فيلم: حسن ونعيمة

عندما نتحدث عن مسيرة سعاد حسني الفنية أعتقد أنه لا بد من مناقشة أول أفلامها «حسن ونعيمة» الذي أخرجه هنري بركات عام ١٩٥٩ وكتب السيناريو للسينما عبد الرحمن الخميسي مكتشف هذه الفنانة الشابة ومعلمها الأول. كانت سعاد حسني وقتها في السابعة عشرة من عمرها، وعندما قدمها الخميسي لبركات افتتح بها هذا المخرج الكبير وأعطاها بطولة الفيلم المطلقة إلى جانب محرم فؤاد في دور حسن. ولقد كان اختيار سعاد حسني لهذا الدور بداية مناسبة جداً لتقديمها للجمهور حيث أنها أدت دورها هنا مبتدئة للتفاني والبساطة، وجسدت دور نعيمة الفتاة الريفية البسيطة بشكل يدخل القلوب. وعلى

الرغم من أن حسني قدمت أدواراً أكثر عمقا وأهمية لاحقاً، إلا أنها ارتبطت بشخصية نعيمة في ذهن الجمهور ولم ننس أبداً هذه البداية. فلماذا كانت سعاد حسني مؤثرة كل هذا التأثير في هذا الفيلم؟

يوضح الناقد الفني إبراهيم العريس في مقالة له بعنوان «زينب تتسامل من روج نعيمة الطيبة إلى لص الانفراج» هذه النقطة بقوله:

حين اختار الخميسي سعاد حسني [لهذا الدور...]. كان يسعى إلى العثور على وجه مصري وشكل مصري بوجه عام كان يريد لذلك الدور أن يكون من نصيب شكل أنثوي جديد، إذ قبل سعاد حسني، كانت نجصات السينما موزعات إما على أشكال أنيقة لنساء فارعات الطول ذوات سمات أرستقراطية (لبنى فوزي، مديحة يسري، مريم فخر الدين)، وإما على أشكال مصرية لكنها في سماتها تحمل إزعاجاً أكدت عليه الأدوار التي مثلتها (فاتن حمامة، ماجدة)، وحتى حين دخلت الميدان نجصات جديداً في ذلك الحين، غلبت عليهن سمات تجعلهن أقرب إلى الشكل الغربي ممنهن إلى الشكل العربي (لبنى عبد العزيز، نادية لطفي، زبيدة ثروت). كان من الواضح أن هؤلاء الفنانات يناسبن تماماً تلك المرأة «البرجوازية الصغيرة»، الغارقة في ذاتيتها وفي مشكلاتها الوجودية وسط مجتمع يتغير والتي كان إحسان عبد القدوس يبرع في تصويرها. الخميسي كان يريد امرأة أخرى: نجمة أنية من صفوف الشعب، لها سمات ابنة الشعب ونظرات ابنة الشعب وقوة ابنة الشعب. والحال أن سعاد حسني بدت مستجيبة تماماً لهذا الطلب. وهكذا مع ولادة نعيمة، ومع ظهور قوة هذه الأنثى المكافحة التي تناضل بنفسها للحصول على حقها في الحب، دون أن يمثل ذلك الحق نوعاً من توافق طبيعي... أو تدخل للأفدال، أو تمرّد على قواعد طبقية معينة، مع تلك الولادة وذلك الظهور ولدت ليس فقط النجمة الآتية من عادية الناس وأحلامهم البسيطة بل أيضاً المرأة المصرية الجديدة... (١)

وقد تعاطفت الناس مع نعيمة وتضالها من أجل الحب ودفاعها عن حببيها المغفواتي وفنّه ومهنته، ولكنهم أعجبوا أكثر بقوة شخصيتها وقدرتها الفطرية على مواجهة سلطة أبها والعادات والتقاليد من أجل الدفاع عن حقوقها. وبالطبع كان لاختيار هذه النجمة وهذا الموضوع المستوحى من حكاية شعبية قديمة ارتبطت في أذهان الناس جيداً بالحب والتضحية عامل آخر هام في نجاح الفيلم وتمييز سعاد حسني في الأداء. لقد شكّلت

سعاد حسني نقلة نوعية هامة بهذا الفيلم سواء على مستوى الشكل (شكلها المصري العربي الصميم) أو المضمون (قصة الفتاة الراقية القوية الشخصية بإرادتها وإيمانها بالحب).

وأخيراً فـيلم «الراعي والنساء»

مرأتان وثلاثون عاماً على نعيمة الفتاة المليئة بالحب والحياة، لنجد سعاد حسني في فيلمها الأخير «الراعي والنساء» في دور وفاء المرأة الناضجة التي تعيش في عزلة ووحدة شديدين مع أخت زوجها (يسرا) وابنتها (ميرنا). نراها هنا في حالة صراع داخلي حادة بين ظمئها للحب

بعد وفاة زوجها السجين السابق، وإحساسها بتقل العزلة وطول الابتعاد عن الناس والخوف من حكمهم عليها. ثم يظهر لهن فجأة أحمد زكي (حسن) صديق زوج وفاء المتوفي وزميله في السجن، فتقع في حبه النسوة الثلاث ولكنه يطلب الزواج من وفاء بعد وفاء هنا امرأة وحيدة وحزينة لم يعد لديها أمل في مستقبل خاص بها ولكنها تنطلق فقط إلى مستقبل ابنتها الوحيدة. وعندما تقتل ابنتها المراهقة حسن بدافع الحب والغيرة تقنعهما زوجة الأخ بضرورة الهرب لأنها ظنت أن حسن ما زال حياً وأنه يمكنها الانفراد به. إنه فيلم عن الوحدة والفراغ العاطفي وربما يكون السؤال الذي يطرحه الفيلم (وهو مأخوذ عن نص مسرحي لأديب إيطالي هو

أوجيبيتي بعنوان «جريمة في جزيرة الماعز») هو:

هل ما أحسنه النسوة الثلاث تجاه حسن هو حب حقيقي من وجهة نظرهن أم أنه إحساس ربما قد تولد بسبب وحدتهن وفراغهن العاطفي؟ أعتقد أنه سؤال هام، وقد قام المخرج بتعبئة كل الأدوات الفنية الممكنة لينقل إلى المشاهد إحساس الوحدة الذي تعيشه هؤلاء النسوة الثلاث.

أدت سعاد حسني في هذا الفيلم دوراً مختلفاً نوعياً عن أدوارها السابقة وربما يكون مرتبطاً أكثر بحالتها النفسية في حياتها الخاصة آنذاك. عبرت من خلال هذا الدور عن مدى الإحساس بالوحدة الذي يمكن أن تصل إليه امرأة في منتصف العمر في

عصرنا هذا. ثلاث نسوة يعشن في مكان بعيد ولا يهتم بهن أحد أو يزورهن أحد. أين اختفى الناس؟ أين الأهل والأصدقاء والجيران والأسرة الكبيرة؟ أين الصحة والصخب والضجة التي طالما جعلتنا سعاد حسني نعيش في كنفها في الكثير من أعمالها؟ هل إذن قد انتهت بها الحال إلى كل هذه الوحدة؟ هل كان هذا الفيلم نوعاً من النبوءة لما سيحدث لها فعلياً بعد عشر سنوات قضتها في الكثير من العزلة بعيداً عن مصر؟ هل يمكن أن نرى من خلال وقائع تلك مدى التقارب والتداخل بين فن سعاد حسني وواقعها الخاص، أو بين الفن والحياة؟ ربما

تتضح بعض الإجابات عن هذه الأسئلة من خلال تكملة مناقشتنا لأعمالها.

نظرة سريعة على أهم المحطات

لقد تنوعت أدوار سعاد حسني السينمائية تنوعاً شديداً على مدار تاريخها الفني. كنا نراها حتى منتصف الستينيات في أفلام مثل «إشاعة حب»، «السبع بنسات»، «السفيرة عزيزة»، «الأشقياء الثلاثة»، «حكاية جواز»، «العريس يصل غداً»، «عيلة زيزي» وغير ذلك. تلك الفتاة الشقية الضحكة أو الشابة الطموحة المتطلعة إلى مستقبل مشرق أو الأخت أو الابنة أو الحبيبة التي تعيش أحلاماً كثيرة وكبيرة مثل شريحة هامة في المجتمع المصري آنذاك وهي الطبقة الوسطى الصاعدة. فنانة شابة موهوبة ولها حضور قوي، بسيط ومؤثر معاً، وكانت لا يمكن ألا تدخل قلوب الناس فسعاد حسني في أفلامها الأولى قدمت لوناً جديداً للمرأة المصرية الشابة يختلف كثيراً عن أدوار فئات حمامة ومديحة يسري وشادية ومريم فخر الدين في العقبة التي سبقت ظهورها، ولكنه تقاطع وتداخل مع أدوار مثلات شابات من جيلها مثل نادية لطفي ولبني عبد العزيز وليلى طاهر وزبيدة ثروت وغيرهن

ففي تلك الحقبة من التطور الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري بدأت تتغير شيئاً فشيئاً صورة المرأة المصرية على الشاشة الكبيرة. أصبحت الأنوار التي جسدتها تلك الفنانات من



فيلم الكرنك

جيل سعاد حسني تمثل المرأة الطموحة التي تسعى للعب دور أكثر إيجابية في المجتمع، فهي أكثر تعليمياً وثقافة وأقوى شخصية وتحاول أن تنف ككتفا بكثف مع الرجل. كانت تلك حقبة مزدهرة بالنسبة لفتاة الطبقة الوسطى وكان المجتمع آنذاك يفرز من الآليات ما يساعدها على تحقيق ذاتها وطموحاتها. وليس معنى ذلك أن سعاد حسني لم تلعب أدوار الفتاة الفقيرة أو الفتاة الغنية البرجوازية. ففي فيلم «الزوجة الثانية»، مثلاً، جسدت سعاد حسني دور الزوجة الريفية الفقيرة، وفي «إشاعة حب» لعبت دور الفتاة البرجوازية التي تحب للهو والضحك ولكنها تتعلم في نهاية المطاف قيمة الحب الحقيقي كانت تلك إذن هي نوعية القيم والأفكار الجديدة التي قدمتها سعاد حسني وبنات جيلها في السينما بشكل عام: قيم انتصار الحب والإخلاص، وأهمية التعليم والعمل في حياة المرأة الجديدة، وضرورة التكافؤ الثقافي والاجتماعي بين الزوجين، والأسرة الصغيرة المثالية، أي قيم مجتمع الطبقة الوسطى في الغالب الأعم بأحلامها وتطلعاتها. وتوافقت هذه الأدوار والقيم مع تشكل المجتمع المصري في بدايات الستينيات وكل ذلك الحديث عن الأمل في مستقبل زاهر للاشتراكية الناصرية وللامة العربية جمعاء.

ولكن مع منتصف الستينيات، بدأت سعاد حسني تقدم أدواراً أكثر عمقا سواء من حيث الأداء أو المضمون. فتراها في عام ١٩٦٦ تقدم دورها الذي لا ينسى في «الفاهرة ٣٠» من إخراج صلاح أبو سيف وتصويرها للتناقض الصارخ في حياتها مع زوج انتهازي يقدمها على طبق من الذهب كمصيفة للباشا إبان الحكم الملكي لمصر. وتراها في عام ١٩٦٧ تقدم دورها المتميز في فيلم «الزوجة الثانية» وهو أيضاً من إخراج صلاح أبو سيف وكيف انتصرت هذه الفلاحة الهزيلة الفقيرة بإخلاصها لأسرتها وذكائها على سلطة العمدة في قريتها. أما في عام ١٩٦٩، فأرنا حسني تتألق في ثلاثة أفلام هامة جدا وهي: «شيء من العذاب» من إخراج صلاح أبو سيف، و«نادية» من إخراج أحمد بدرخان، و«بئر الحرام» من إخراج كمال الشيوخ. ففي «شيء من العذاب» نرى لأول مرة على شاشة السينما المصرية تمثالاً لممثلة (سعاد حسني) وهي نصف عارية. وفي «نادية» نراها تلعب دوراً لشخصيتين شديدي التميز والتناقض والاختلاف. وفي «بئر الحرام» نراها تجسد دور فتاة تعاني من الشيوفيريا وتلعب بمهارة فائقة لزواجية

شخصية تتأرجح طوال الوقت بين الجنون والعقل وبين الواقع والخيال. وفي عام ١٩٧٠، نرى سعاد حسني تكمل مشوار بداية نضوجها الفني في أفلام مثل «غروب وشروق» من إخراج كمال الشيوخ، و«الحب الضائع» من إخراج هنري بركات. هكذا يمكننا القول إنه في النصف الثاني من الستينيات بدأت سعاد حسني تلعب أدواراً تظهر قدراتها التعليمية الكبيرة وتمكنها الشديد من لعب أدوار صعبة ومعقدة، سواء اتفقت أو اختلفت مع مضمون هذه الأفلام. وإلى جانب هذه الأدوار الجديدة، استمرت سعاد حسني في تقديم أدوارها الخفيفة الأخرى التي لم تتخل عنها في نفس تلك الفترة مثل «صغيرة ع الحب»، «جناب السفير»، «بابا عازز كدة»، «فتاة الاستعراض»، وغير ذلك. كانت أحلام الحقة الناصرية بدأت تتحطم في تلك الفترة حتى تهاوت تماماً هي والأوهام المتعلقة بها مع نكسة ١٩٦٧. الشعور بالهزيمة والانكسار كان سمة غالبية في أفلام بل فنون تلك الفترة كلها. فهل يمكن مثلاً أن ننسى نظرة سعاد حسني الأخيرة في فيلم «غروب وشروق» وهي تنظر من الشباك على أبيها - رئيس البوليس السياسي - الذي تم القبض عليه وأيضاً على حبيبها الذي ضاع منها... نظرة الانكسار بل الانسحاق التام تلك؟ وهل يمكن أن ننسى تعبيرات سعاد حسني الموحية عندما تحطمت أحلامها في «الحب الضائع» بسبب تورطها في علاقة حب مع زوج أعز صديقاتها؟ فعلى رغم أن تلك الأفلام لم تكن تتعرض لهزائم فترة الناصر بشكل مباشر (حيث سئى ذلك لاحقاً في بعض أفلام السبعينيات)، إلا أنها كانت أفلام تعبر عن فكرة الهزيمة والانكسار وتحطم الأوهام والأحلام بشكل أعم وأشمل أو ربما بشكل وجودي. هزيمة الإنسان الداخلية وسقوطه المعنوي والفكري وانكساره الأخلاقي والاجتماعي في ظل تحولات عنيفة ربما يكون بعضها خارجاً عن إرادته. ثم ننطلق إلى فترة السبعينيات لنرى سعاد حسني في قمة تألقها وعطائها الفني في أفلام مثل «الاختيار» من إخراج يوسف شاهين عام ١٩٧١، «زوجتي والكتب» من إخراج سميد مرزوق في نفس العام، «خللي بالك من زوزو» من إخراج حسن الإمام عام ١٩٧٢، «الحب الذي كان» من إخراج علي بدرخان عام ١٩٧٣، «لبن عقلي» من إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٤، «أميرة حبي أنا» من إخراج حسن الإمام أيضاً عام ١٩٧٤، «الكرنك» من إخراج علي بدرخان، و«علي من نطلق للرصاص» من إخراج كمال الشيوخ عام ١٩٧٥، «شفقة ومثولي» من إخراج

من فقدان الرغبة في تقديم أعمال هامة فمأذا حدث؟ ثم نرى هذه الفنانة العظيمة تتوقف نهائيا عن تقديم أعمال سينمائية بعد فيلمها الأخير «الراعى والنساء». فمأذا حدث هنا أيضا؟ وهل أثر تعيها المعنوي على قدرتها على العطاء الفني بعد سقوط أحبابها وأصدقائها المحبين والقادة الذين اعتزت بهم واحدا تلو الآخر: أختها صباح عام ١٩٦١ في حادث سيارة، ثم جمال عبد الناصر في عام ١٩٧٠، ثم عبد الحليم حافظ في عام ١٩٧٧، ثم صلاح جاهين في عام ١٩٨٦ (٤) هل أثر موت هؤلاء الأحياء على مسيرتها الفنية، هذا بالإضافة إلى المرض العضال الذي ألم بها في أوائل التسعينيات ولزامها حتى موتها في يونيو ٢٠٠١؟

فتاة الطبقة الوسطى الصاعدة بلا منازع - التحولات

اثنان وثلاثون عاما إنن قد انقضت بين «حسن ونعيمة» و«الراعى والنساء» تنقلت سعاد حسني خلالها في أدوار كثيرة تجسد حالة فتاة الطبقة الوسطى في مصر، الطبقة التي كانت تصعد صعودا كبيرا في ظل فترة جمال عبد الناصر طوال سنوات الستينيات. وعندما بدأ مشروع الانفتاح الاقتصادي وتمكنت التحولات الاقتصادية العنيفة التي مرت بها مصر خلال السبعينيات والثمانينيات من تغيير تكوين الطبقة



لقطة من فيلم «الكرك» مع الفنان نور الشريف

الوسطى المصرية وبالتالي تغيير طموحاتها وتطلعاتها وتركيباتها، لعبت سعاد حسني أدوارا تعبر عن هذا التناقض الاجتماعي والاضطراب الأخلاقي والقيمي الذي صاحبه، والذي نتج في الأساس عن هذه التحولات الاقتصادية السريعة إذن، نرى أن سعاد حسني عاصرت جيدا صعود وهبوط الطبقة الوسطى وما حدث بين هاتين المرحلتين من تغيرات في نسج المجتمع. وقد لعبت الطبقة الوسطى تاريخيا دورا شديد الأهمية في تشكيل مصر السياسية والاقتصادية في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال مساهمتها في عمليات الإنتاج المتنوعة من اقتصادي وسياسي وثقافي وفني، وبالتالي فقد تم للتعرض لظروف ووضع هذه الطبقة في الكثير من الإنتاج الفني المصري، لا سيما السينما. عندما أتت سعاد حسني إلى عالم السينما، كانت التحولات التي

على بدرخان عام ١٩٧٨، و«الموتوحشة» من إخراج سمير سيف عام ١٩٧٩. كانت هناك أفلام أخرى في هذه الفترة ولكن أهمها في تصوري هو ما ذكر عاليه. ويشكل عام تناولت أفلام السبعينيات التي لعبتها سعاد حسني موضوعات الأوهام والهزائم التي تعلقت بالحقبة الناصرية وأيضا الانتكاسات والمشاكل التي تعرضت لها المرأة في فترة التحديتات والتناقضات تلك. ونلاحظ أيضا أنه في هذه الفترة، لم تعد سعاد حسني تقدم أفلاماً كثيرة في ذات السنة كما كان الحال في الستينيات، حيث يبدو أنها أصبحت تركز أكثر في الاختيار. ففي عام ١٩٦٤ على سبيل المثال نراها تقدم سبعة أفلام، أما في عام ١٩٧٤ فقد قدمت فيلمين فقط: وفي عام ١٩٦٨ قدمت ثمانية أفلام في مقابل فيلم واحد في عام ١٩٧٨ (٢). وهكذا، نجد أن أفلام سعاد حسني قد قلت كثيرا في الكم بداية من أوائل السبعينيات ولكنها بالتأكيد ازدادت

نضوجا وعمقا في المضمون والأداء أما في الثمانينيات وحتى آخر أفلام سعاد حسني عام ١٩٩١، فزرى القليل من الأفلام المتميزة ومجموعة من الأفلام التي تقل جودة عن أنوارها سابقا، ونلاحظ أيضا أنها أصبحت مقلدة في أعمالها بشكل عام. فمن عام ١٩٨١ وحتى عام ١٩٩١، نجد أنها قدمت أحد عشر فيلما فقط: (٣) كانت فترة الثمانينيات دالة جدا على المؤثر الأخذ

في الهبوط في حياة سعاد حسني الفنية. وعلى رغم أنها قدمت اثنتين من أقوى أفلامها «أهل القمة» من إخراج علي بدرخان عام ١٩٨١ و«موعد على العشاء» من إخراج محمد خان في نفس العام، والذين تعرضا بشكل مباشر للعواقب الرهيبة لمشروع الانفتاح الاقتصادي السادتي، بالإضافة إلى فيلم آخر كوميدي جميل هو «غريب في بيتي» من إخراج سمير سيف عام ١٩٨٢، فإننا نرى أفلاما أخرى بعضها كوميدي والآخر تراجمي ولكن ليس على نفس مستوى الجودة مثل «المشبه» عام ١٩٨١ من إخراج سمير سيف، و«حب في الزنزانة» عام ١٩٨٣ من إخراج محمد فاضل، و«الدرجة الثالثة» عام ١٩٨٨ من إخراج شريف عرفة. ينتابنا إحساس من خلال هذه الأفلام الأخيرة بأن فنانتنا قد أصابها إبطاء من نوع ما أو ربما نوع

تحدث في المجتمع تنعكس على هذه السينما من نواح شتى: الموضوعات التي تناقشها، نوعية الأدوار، صورة المرأة والرجل في هذا المجتمع الحديث، التقنية المستخدمة، وغير ذلك. باختصار، كانت السينما المصرية تبحث عن وجوه جديدة تناسب ذلك التوجه الاجتماعي الجديد. (٥) أما بالنسبة للممثلات، فكان لا بد أن يظهر جيل جديد بوجهة نظر متطورة وأداء مختلف للعب أدوار الفتاة والمرأة المصرية التي تواكب تحولات المجتمع: المرأة التي تحاول أن تتحرر من التبعية للرجل والتي تبحث عن ذاتها وتقرر اختياراتها من خلال تجربتها الشخصية وليس بما تفرضه عليها التقاليد والعادات الدفينة

يقول الناقد الفني محمود الكردوسي في مقال له بعنوان «بنت موت»

كانت سعاد نتاجا خالصا لاتساع وثقل حضور الطبقة المتوسطة في المجتمع المصري: أسرة مزدهمة بإخوة وأخوات أشقاء وغير أشقاء، ومزدهمة أيضا بالميول والتجليات الفنية الموروثة والمكتسبة... وجه وجسد جميلان، بل ساحران، بالمعايير المتعارف عليها، لكنه جمال عادي أي قريب ومألوف لجمهور تنتمي غالبيته إلى هذه الطبقة... جمال بنت مصرية عادية، جمال «واقعي» فيه ما يكفي لجذب إلى جمال كامن يثير الفضول فتظل مشدودة إليه... وإذا كان ظهور سعاد حسني (أواخر الخمسينيات) قد واكب حراكا سياسيا واجتماعيا كان يفترض أن تكون الطبقة المتوسطة في طليعته، فإن سعاد أعادت، عبر أدوارها الجادة والخفيفة في آن واحد، إنتاج الكثير من الصفات الحيوية الكامنة والمتناقضة أيضا في فتاة هذه الطبقة: الهبة والشقاوة والعناد وعزة النفس والأتزان والحياء ورهافة الحس والوعي بالأثونة (بحود استخدام الجسد)... الخ. وهي إذ «تخطئ» - حتى - لا تبحث عن شفقة ولا تضع اعتبارا لعقاب إنما تحرك جدلا وتثير حيرة. (٦)

وفي مقارنته بين سعاد حسني وممثلات أخريات من جيلها مثل زينة ثروت وزيزي البدراوي ولبنى عبد العزيز، يرى الناقد أشرف غريب أن ما ميز سعاد حسني هو إحساس الجمهور بأنها كانت تبحث عن الحياة بمفهومها البسيط مثل الإنسان المصري العادي، فهي «لم تستكن أن تستسلم مثل شخصيات زينة ثروت وزيزي البدراوي، ولم تتمرد وتتفلسف مثل شخصيات لبنى عبد العزيز، بل كانت متعلقة ومنطلقة ولكن ببساطة ودون تكلف.

لم تكن تبحث عن الحرية بمعناها التجريدي... لم تكن تفتش عن ذاتها بقدر ما كانت تريد أن تشعر بوجودها». (٧)

لقت سعاد حسني به «سندريلا» الشاشة العربية، فمادام كان يعني هذا؟ يقول إبراهيم العريس إن أفلام الستينيات بالتحديد هي التي خلقت هذا اللقب لسعاد حسني لأن معظمها كان تنوعا على شخصية السندريلا الفتاة البسيطة الجميلة الجذابة التي تخاطب لب الفتى الوسيم ويفعل أي شيء حتى يفوز بها ويترك كل فتيات الدنيا من أجلها. (٨) وهي في ذلك تمثل دائما «قوة الناس الضعفاء» بكبرياتهم وعزة أنفسهم وقدرتهم على التمرد على السائد، كما تقول المخرجة عرب لطفي في لقائي معها. ويتفق أشرف غريب مع هذه الملاحظة ويقول إن تنوع أفلام سعاد حسني على أسطورة السندريلا «قدمت لنا سحر السينما كحل ناعم جميل وهي تنتصر للحب على كل الفوارق الطبقة والاجتماعية». (٩) ويضيف العريس:

منذ البداية أحب الناس سعاد حسني وبخلت قلوبهم. لأنها بالنسبة إليهم لم تعد تلك النجمة التي يريدون أن يتشبهوا بها، بل تلك التي تشبههم فعلا. ولم يكن في سعاد حسني ما يمكن أن يوصف بأنه هوليوودي، على عكس ما كان الأمر بالنسبة إلى من سبقنها من الممثلات، مثل هند رستم ونادية لطفي ومديحة يسري. كانت بالأحرى على صورة ما يريد الشعب لغاتن حمامة أن تكونه: الحبيبة الغريبة، الجارة المشتهية، الأخت المحرمة. (١٠)

ربما يتسم هذا الكلام عن سعاد حسني كسندريلا الشاشة العربية ببعض الرومانسية، ولكن سواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه الآراء، أعقد أن الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا المضمار هي: كيف عبرت سعاد حسني عن قيم مثل الحرية والعدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص وأهمية العمل للمرأة، والتي كانت أخذة في التطور في المجتمع المصري في الستينيات، وكيف عاصرت سعاد حسني في أفلامها اضطراب هذه القيم والأفكار مع بداية السبعينيات والحركة السياسية الهامة التي كانت سمة أساسية من سمات مجتمع السبعينيات؟ وما الذي استطاعت أن تقدمه في اللثمانينيات لتعكس الانهيار والانكسار المعنوي والاجتماعي الذي كانت تعيشه فتاة الطبقة الوسطى؟ إذا نظرنا إلى نماذج من أفلام سعاد حسني على مدار ثلاثة عقود ربما نستطيع رصد كيف أنها استطاعت تجسيد أدوار متنوعة لفتاة الطبقة الوسطى والصراعات التي مرت بها في

ظل هذا المجتمع المتقلب.

ففي أفلام مثل «السبع بنات» من إخراج عاطف سالم عام ١٩٦١، و«الأشقياء الثلاثة» من إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٢، و«عيلة زيزي» من إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٣، و«الرجال فقط» من إخراج محمود ذوالفقار عام ١٩٦٤، و«صغيرة ع الحب» من إخراج نيازكي مصطفى عام ١٩٦٦، و«الزواج على الطريقة الحديثة» من إخراج صلاح كريم عام ١٩٦٨، نجد سعاد حسني في أدوار كوميدية أو ميلودرامية خفيفة تعبر عن فكرة الحرية والاستقلال التي يجب أن تتمتع بهما الفتاة المتعلمة في المجتمع الحديث. نراها تخطئ أحياناً في تقديراتها عن الحب والعلاقات العاطفية والزواج ولكنها عادة ما تصحح مسيرتها في نهاية الفيلم لكي تتواءم مع القيم التي كان مجتمع الطبقة الوسطى يتبنّاها.

فالحب يجب أن يكون متكافئاً والإخلاص سمة أساسية فيه، والعمل هام للمرأة من أجل بناء المجتمع الجديد وهي نصف المجتمع وفرصها متكافئة مع الرجل، والأهل يجب أن يبقوا إلى جانب أبنائهم ويقدموا لهم النصح الرشيد. ولم تصبح هذه الأفلام أي صبغة سياسية أو دينية معينة، حيث أنها كانت أفلاماً اجتماعية في المقام الأول، إذن، كانت هذه الأفلام متوائمة تماماً مع شعارات الفترة

الناصرية والتمسك بمنهج «الاعتدال» في كل شيء، أي لا يمين ولا يسار.

ولكن عندما نبدأ النظر إلى أفلام مثل «نادية» من إخراج أحمد بدرخان، و«شيء من الغدا» من إخراج صلاح أبو سيف، و«بئر الحمران» من إخراج كمال الشيخ، وكلها قدمت عام ١٩٦٩، نجد نموذجاً آخر لفتاة الطبقة الوسطى. لعبت سعاد حسني في «نادية» شخصيتين أختين توأمين - منى ونادية - ولكنهما مختلفتان تماماً في أفكارهما وطمحياتهما. منى منطوقة ومرحة واجتماعية ومحبة للصخب والأصدقاء، ونادية تحب العزلة والهدوء منى تحب خطيبها وتود الزواج منه، ونادية تحب أحد الأعضاء في النادي (أحمد مظهر) ولكنه لا يحس بها ولا يعرفها. تتعرض نادية لحادث مؤسف يؤدي إلى تشوه في

رقبتها يجعلها تليس إشارياً طوال الفيلم حتى تخينه وتفقد الأمل في أن يحبها أحد. بعد موت الأب، تصافر منى ونادية مع أمهما الفرنسية إلى فرنسا وهناك تموت منى بعد أن تكون قد أقنعت نادية بضرورة مراسلة حبیبها. يأتي هذا الحبيب في نهاية الفيلم إلى فرنسا ويتعرف على نادية ويحبها إذن، نرى أن فيلم نادية يناقش فكرة القدرة على التعبير عن الحب والثقة فيه في الأساس. هل من حق الفتاة، حتى لو كان بها عيب جسدي، أن تتطلق في الحياة وتعتبر عن حبها ببقية؟ كانت منى هي المؤمنة بهذه الأفكار وأقنعت نادية بها تدريجياً. لماذا ماتت منى في الفيلم؟ يظل هذا السؤال حائزاً. أما أهمية الفيلم في رأيي فتتمثل في مقدرة سعاد حسني على لعب دورين مختلفين في الأداء ولكن تربط بينهما فكرة أساسية في المضمون وهي الإيمان بالحب بشكل مطلق.

هي فكرة رومانسية، نعم، ولكنها كانت سائدة جداً في المجتمع آنذاك وكان هذا النوع من الحب هو ما تصبوا إليه فتيات مثل منى ونادية.

في «بئر الحمران»، كانت هناك تنويعاً أخرى على لعب دورين متناقضين، ولكن هذه المرة لفتاة واحدة. فناهد فتاة متعلمة ومثقفة ومحافضة وتحب خطيبها ويخططان للزواج. أما في الليل، فهي فتاة أخرى تسمى نفسها ميرفت، فتاة متحررة وتلبس ملابساً



لقطة من فيلم «موعد على العشاء» مع الفنان أحمد زكي

كاشفة وتسهر في النوادي الليلية وتعاشر الرجال. تعاني ناهد من شيزوفرينيا تكشف في نهاية الفيلم أنها تنجبت عن عقد حدثت لها في طفولتها بسبب مشاكل بين والديها. تكتشف ناهد هذه الحقائق في النهاية بمساعدة طبيب نفسي، ويسامحها أهلها وخطيبها ويتزوجان في النهاية. كانت هناك الكثير من الأفكار السطحية في الفيلم مثل معالجة الطبيب لناهد وحله لمشكلتها في جلسة واحدة، وعدم التعقيد كفاية في ما سبب لها هذا المرض النفسي. لكن ما أراه هاماً في هذا الفيلم هو فكرته. فعادة ما كانت البطلة في الأفلام القديمة تنقل نفسها أو يقتلها أحد أفراد عائلتها إذا ما اكتشفوا ما يطلق عليه المجتمع التفرط في العرض. ولكن هنا نجد أن أمل ناهد وخطيبها تفهموا مشكلتها بوعي وحساسية واحتضنوها ولم يبنذوها وسحروا

للحب والحنان بعد موت زوجها الشاب الذي كانت تحبه حبا كبيرا. تستضيفها صديقة طفولتها (زبيدة ثروت) في بيتها وتعيش معها وزوجها وطفلا لفترة. يقع زوج الصديقة (رشدي أباظة) في حبها وتتشاب بينهما علاقة. تظل هذه الأملة مزقة بين حبها وإخلاصها لصديقتها وعشقها لزوجها حتى تموت في نهاية الفيلم في حادث مأساوي. أعتقد أن ما أضعف هذا الفيلم هو نهايته الميلودرامية على الرغم من احتوائه على الكثير من عناصر القوة. ركز الفيلم على نقطة هامة وهي أن كل من الزوج والصديقة كانا مسؤولين عما ألم بالزوجة من جزن وسقاء، خاصة الزوج، وليست الصديقة وحدها كما في الكثير من الأفلام العربية التي تحاول إظهار المرأة بأنها المسؤول الأول عن مراوغة الرجل والإيقاع به. ويؤكد الفيلم هذه الفكرة في آخر مشاهدته عندما ترفض الزوجة العودة إلى زوجها حين يأتي إليها مهرولاً وتكون هي وابنها في طريقهما إلى ترك منزل الزوجية وهكذا نرى الزوج هو الذي يتحمل المسؤولية بمفرده هذه المرة. وفي الحقيقة، أرى أن من أهم ركائز هذا الفيلم تركيزه على المشاعر المتناقضة لمرأتين تحبان نفس الرجل وهما صديقتان أيضاً. فالزوجة أحست بمآزق صديقتها وحاولت التضامن معها وهي ترى مقاومتها للزوج. أما الصديقة فكانت تعيش مجموعة من المشاعر المتناقضة:



لقطة من فيلم «أين علي؟» مع الفنان حسين فهمي

الحب والندم والاشتياق والإحساس بخيانتها لصديقتها. ولذلك أعتقد أن فيلم «الحب للضائع» كان في الأساس فيلمًا عن المرأة ومشاعرها أما في «خلي بالك من زوزو» وأميرة حبي أنا، فنقابل الفتاة المتعلمة (حتى وإن كانت تنتمي إلى طبقة شعبية كما هو الحال مع زوزو) التي تنتصر على التقاليد الاجتماعية والفوارق الطبقة بإيمانها بالحب. وعلى الرغم من أن قصة الفيلمين بسيطة، إلا أنهما حاولا طرح مجموعة من الأفكار الملتبسة عن الصراع الاجتماعي الذي تواجهه البطة. ففي «زوزو»، نرى هذه الفتاة البسيطة والذكية معًا تكافح من أجل تجاوز الفوارق الطبقة التي تسعى لإجبارها على التخلي عن حقها في التعليم والحب، ومن خلال معركتها تغير أفكار ومفاهيم من حولها حتى يؤمنوا بقضيتها. وفي «أميرة حبي أنا»، نجد أميرة التي

لها بفرصة أخرى في الحياة. أما الشيء الآخر المتميز في هذا الفيلم فهو أداء سعاد حسني، وخاصة في دور ميرفت لقد تفهمت تماما أبعاد هذه الشخصية التي تعاني من ازدواجية حادة وعندما أيقنت ما فعلته ميرفت من سهر وسكر وعريضة، تألمت كثيرا ولم تصدق نفسها، ولكن رغبتها في الحياة كانت أقوى. وهكذا، عاشت ناهد وفتحت صفحة جديدة في ظل مجتمع كان يبدو أنه يسمح آنذاك بمساحة من التسامح والحرية.

أما في «شيء من العذاب»، فنرى سلوى تتقدم شقة فنان كبير (يحيى شاهين) وتروي له قصة وهمية حتى تستطيع الاختباء عنده هربا من البوليس الذي يطارد ما بعد أن قتلت زوج أمها لأنه حاول الاعتداء عليها. نرى سلوى هنا الفتاة الرقيقة الحساسة تتمزق بين إحساسين: الدفاع عن حقها في الحياة إزاء جريمة اضطرت أن ترتكبها حتى لو أدى بها ذلك إلى الكذب وتلفيق القصص لتواصل هربها من البوليس، وواجبها

الأخلاقي نحو هذا الرجل الكريم الذي أواها في بيته. يستمر هذا الصراع الداخلي طوال الفيلم وفي النهاية تتحرر سلوى من كلا الأمرين حيث أنه يفرج عنها ويتضح إحساسها الحقيقي ناحية هذا الفنان الذي يكبرها كثيرا في العمر حيث أنها كانت تبحث معه عن الأمان ولكنها لا تحبه كما كانت تعتقد. وفي نفس الوقت نراها تحب تلميذ الفنان (حسن يوسف) الذي كان

ينحت لها تمثالاً نصفه عاري (كما أشرنا سابقاً). نجد هنا تنويعاً أخرى على فكرة هذا التناقض الداخلي والصراع الوجودي بين الحق في الحياة والظروف الاجتماعية التي تحول بيننا وبين هذا الحق. فماذا نفعل؟ هل نستسلم ونياأس أم نواصل معركتنا مع الحياة؟ أجمعت هذه الأفلام الثلاثة على انتصار البطة في مواجهة هذه الصعاب الاجتماعية والبدنية في سلك طريق آخر جديد ربما يكون أكثر إيجابية.

ثم نجد عدة تنويعات على قصة السندريلا مرة أخرى في أفلام «الحب للضائع» لهنري بركات عام ١٩٧٠، و«خلي بالك من زوزو» لحسن الإمام عام ١٩٧٢، و«أميرة حبي أنا» لحسن الإمام أيضاً عام ١٩٧٤، و«المتوحشة» لسمير سيف عام ١٩٧٩

وفي «الحب للضائع» نقابل امرأة شابة (سعاد حسني) متشوقة

لمحمد خان عام ١٩٨١، في هذه الأفلام، نجد البطلة تصارع من أجل التمتع بحب حقيقي ولكن ظروف كثيرة في المجتمع تحرمها من ذلك: الخوف والفقر في «القاهرة ٣٠»، الظروف السياسية المضطربة في «غروب وشروق»، الحيرة والتناقض الداخلي في «الاختيار»، الزوج المريض بعقدة الرجولة في «موعد على العشاء»، والغيرة التي يمكن أن تؤدي إلى القتل في «المتوحشة». فكما أن هناك انتصارات هناك أيضا هزائم وانكسارات. ولقد استطاعت سعاد حسني في كل هذه الأدوار المختلفة أن تظهر الكثير من المشاكل التي يمكن أن تعيشها امرأة الطبقة الوسطى بالتحديد في هذا البحر المتلاطم الأمواج وفي تلك الفترة من تاريخ مصر المتمسة بالإيقاع السريع جدا في تحولاتها السياسية والاقتصادية

سعاد حسني وعلي بدرخان

أخرج علي بدرخان لسعاد حسني عدة أفلام تعتبر من أقوى ما قدمه الاثنان على مدار تاريخهما الفني. كانت البداية بفيلم «الحب الذي كان» عام ١٩٧٣ وقد كتب له القصة والسيناريو والحوار رأفت الميهي. كانت فكرة الفيلم جريئة آنذاك، فهو يتعرض لوضع امرأة من طبقة ميسورة الحال تطلب الطلاق من زوجها الغني لأنها تحب رجلاً آخر ليس من نفس المستوى الطبقي، وما تواجهه هذه المرأة من معضلات في ظل مجتمع يمانى من ازدواجية أخلاقية حادة ولا يريد الاعتراف أو قبول حق المرأة في اختيار من تحب ويمن تزوج. فبعد أن استردت مها حريتها بالطلاق من زوج لا تحب نراه تكافح من أجل الزواج من الرجل الذي أحببت ولكن لم تستطع الارتباط به لأن والدها عارضها هذا الزواج من قبل تصرمها على نقطة العودة ففكر منزل والدها بعد الطلاق وتعيش في «بنسجون» حتى تستطيع الحفاظ على استقلاليتها ولكي تواصل المعركة. ولكن إلى أي مدى ستستطيع مها الصمود؟ نراها هنا تكافح وحدها على جبهات كثيرة لتنفذ حبها وسط أناس ينظرون لوضعيتها بنوع من الإذانة والانتهاج ويشهرون بسمعتها ويمارسون عليها ضغوطا شديدة للحول بينها وبين الارتباط بحبيبها. فالمعركة هنا هي معركةها في الأساس وهي تحاول كسبها بشتى الطرق ويقوة وإصرار. ولكنها تكتشف من خلال هذه التجربة أن حبيبها ليس بنفس



تود الارتباط بحبيبها بشكل علني وتقاوم محاولاته من أجل الحفاظ على سرية علاقتها بسبب خوفه من تطبيق زوجته ونفوذ أبيها. ومرة أخرى، نجد أميرة تقاوم وحدها مفاهيم رجعية كثيرة عن الحب والزواج والحرية. وأرى أن الفيلمين جاءا ليعبرا عن قوة المرأة التي لا سند لها والتي يفترض المجتمع خطأ أنها ضعيفة ولكنها تثبت أنها الأقوى في محاولتها تجاوز الازدواجية الأخلاقية والطبقية السائدة في المجتمع. وقد جاء هذان الفيلمان في فترة كانت مصر فيها تغلي سياسيا واقتصاديا. كانت حركة الطلبة في الجامعات والمظاهرات في الشوارع والميادين على أشدها، وكانت الحركة الإسلامية أيضا متأججة، والحركة العمالية في فترة انتعاش سياسي، ثم جاءت حرب ١٩٧٣، وتتابعت الأحداث السياسية فيما بعد مروراً بانتفاضة ١٨ و١٩ يناير عام ١٩٧٧، ثم كامب ديفيد في ١٩٧٩. كان هذا حال مصر في تلك الأونة، ولذلك ربما تعرض الفيلمان لنوع من الظلم بسبب تقديمهما في فترة كذلك، وربما كانا قد نالا الاهتمام الذي يستحقانه لوأنهما عرضا في وقت آخر. فقد انتقد الكثيرون آنذاك صلاح جاهين كونه شاعراً سياسياً عظيماً ويأتي ليقيم أفلاماً بعيدة تماماً عن السياسة في زمن المد السياسي؛ ولكن يجب أن نتعرف أن من أهم عناصر القوة في الفيلمين كان بالفعل سيناريو وحوار صلاح جاهين والاستعراضات الشيقة التي احتوت إطار القصة وأضافت إليها حيوية سينمائية

فهما في الواقع فيلمان استعراضيان في المقام الأول ولذلك لا أعتقد أنه يجب تحميلهما أكثر مما أراد أن يكونا.

ثم نصل إلى فيلم «المتوحشة» الذي إذا ما قارنا نهايته المأساوية ومصير البطلة بهية بالنهاية السعيدة في «زوزو» سنجد أن موضوع «الهزيمة» في الحب هو الوجه الآخر للعملة الذي تعرضت له سعاد حسني في العديد من أفلامها بداية ربما بفيلم «القاهرة ٣٠» لصالح أبو سيف عام ١٩٦٦. نجد تيمة «الهزيمة» هذه في أفلام لاحقة مثل «غروب وشروق» لكamal الشفيخ عام ١٩٧٠، و«الاختيار» ليويس شاهين عام ١٩٧١، وأفلام علي بدرخان كما سترى لاحقا، و«موعد على العشاء»

قوتها وأنه لن يستطيع الصمود. ونرى بها في المشهد الأخير تنظر نظرة رهبة في عيني الدكتور (محمود الصليحي) رئيس حبيبها في المستشفى - نظرة ملؤها الشفقة والأسى من ناحية، ولكن أيضا الحنين إلى الحب الذي كان ولن يعود مرة أخرى أبدا فيلم جميل وفكرة هامة تعري هذا الكم الهائل من ازدواجية في مجتمعنا. وقد لعبت سعاد حسني باقتدار شديد دور المرأة التي تجابه وحدها كل هذه التناقضات والانفعالات وإذا كانت فكرة فيلم «الحب الذي كان» تتعرض لمعركة امرأة تبث عن الحب الحقيقي في مجتمع رجعي، نرى أن الأفلام التي تلت هذا الفيلم - الأفلام التي جمعت بين سعاد حسني وعلي بدرخان - قد دارت أساسا حول مسألة «القهرة» بمضمونه الشامل وقدمت تنوعات متعددة عليه: قهر المرأة والظلم الذي يمكن أن يقع عليها لمجرد أنها «امرأة» تعيش في مجتمع ينكر عليها أبسط الحقوق في الحب والحياة والاختيار: القهر النفسي والمعنوي وانتهزام القيم النبيلة بسبب ما يحدث في المجتمع من تحولات سياسية واقتصادية - قهر المعتقلات والسجون والتعذيب: قهر الفقر والجوع والحرمان: وقهر الوحدة والعزلة والافتراق في مجتمع يتخبط بعنف في تناقضاته الطبقية.

جاء فيلم «الكرنك» عام ١٩٧٥ ل يظهر مدى النضوج الفني الذي كانت قد وصلت إليه سعاد حسني. كان هذا الفيلم واحدا من أكثر الأفلام جرأة في تاريخ السينما المصرية وهو لا يعرض في التليفزيون المصري بسبب جرأته في كشف فداحة الظلم ووسائل التعذيب الشرسة التي مورست على أناس كثيرون في معتقلات الدولة الناصرية، والتي ما زالت تميز السجون في مصر حتى الآن وإن بطرق وأساليب أكثر شراسة ووحشية بكثير. فالأول مرة نرى مشهد اغتصاب لامرأة على شاشة السينما المصرية. وهل يمكن أن ننسى مثلا النظرة الرهيبة التي تلقيها سعاد حسني (زينب) على حبيبها نور الشريف (اسماعيل) بعد أن تم الاعتداء عليها في المعتقل لكي تعترف على زملائها، وكيف كانت هذه النظرة تعكس الإحساس بأن هم زينب الأكبر الذي أصابها بالألم والعذاب ليس ما ألم بها جسديا ومعنويا من إهانات وانتهاكات فقط، ولكن إحساسها بشعور اسماعيل بالألم العجز لأنه لم يستطع إنقاذها من بين أيدي زبانية التعذيب؟ يسمي الناقد كمال رمزي هذه النظرة «فعل شفقة على اسماعيل لا على زينب» (١١) اضطرت زينب بعد هذا الحدث المخيف أن تتجسس على زملائها من أجل

الإفراج عن اسماعيل وبذلك فهي تفقد احترامها لنفسها تماما. ثم نكتشف فيما بعد أن إرادة زينب في التغلب على هذه الهزائم كانت أقوى من الحزن والألم واليأس، فنراها تكمل مشوارها التعليمي وتخرج من الجامعة وتصبح طبيبة وفي نهاية الفيلم، نراها تقابل اسماعيل بعد انفصال طويل وتأخذ بيده ويبدآن معا صفحة جديدة كانت مصر فيها تبدأ هي أيضا صفحة جديدة بعد حرب ١٩٧٤.

هذا النوع من الصراع هو السمة التي غلبت على جميع أعمال علي بدرخان وسعاد حسني في رأيي. فدائما ما نرى في أفلامهما نقطة صراع عنيفة تولدها التناقضات التي تغلف حياة الناس، والمشكلة تكمن في أن الناس إما يحاولون تجاهل هذه التناقضات أو التعايش السلمي معها، حتى يحدث شيء عنيف يهز هذه الأركان الثابتة ويدفع الناس دفعا لروية واقع الحال بوضوح يحاول المخرج إبراز هذا التناقض بما لديه من وسائل فنية وكشف مدى حدة الهزيمة والانكسار (وأحيانا الموت) الذي يمكن أن يلحق بالإنسان في مجتمع يتمزق بالصراع الطبقي والتناقضات الاجتماعية الصادة. وفي محاولته الجادة تلك، يحاول أن يخرج كل الطاقات الإبداعية لممثليه. فنجد أن «الصراع هنا داخلي، وضد قيم المجتمع المتحجرة لا ضد الشر وحده» (١٢)

وفي عام ١٩٧٨، نرى علي بدرخان وسعاد حسني يقدمان تحفتهما السينمائية «شفقة ومتولي» وهو الفيلم الذي كتب له القصة أحمد شوقي عبد الحكيم، وكتب السيناريو والحوار صلاح جاهين. والجدير بالذكر هنا، كما تقول عرب لطفى، أن هذا الفيلم كان قد بدأه المخرج سيد عيسى وأنجز فيه الكثير ولكن بسبب ظروف ما لم يكمله وأكملة فيما بعد على بدرخان. يحكي الفيلم عن قصة أخوين فقيرين - شفقة (سعاد حسني) ومتولي (أحمد زكي) - يتعرضان للذل والقر من قبل مراكز القوى آنذاك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إبان حفر قناة السويس. كان المسكر في ذلك الوقت يأخذون شباب القرى لتجنيدهم في حفر القناة، وقد كان متولي أحد هؤلاء الشباب الذي ترك أخته وجده المريض بدون عائل. ثم نرى كيف تحولت شفقة إلى عاهرة بسبب الفقر والعوز حتى تتعرف على الطرابيشي به (أحمد مظهر) وتصبح عشيقته. ومن خلال علاقتهما بالطرابيشي، ومن قبله ابن العمدة الفاسد دياب (محمود عبد العزيز) الذي يوهمه بأنه يحبها فتزهر معه من

تظل التساؤلات كثيرة وعلامات الاستفهام هائلة يقول لنا الراوي في نهاية الفيلم ونحن نرى متولي يحمل جثة شفيقة ويمشي بها في القرية: «سوا كده أو كده شالها في أعضائه/ ودموعه تجري كبحر النيل وفيضانه/ يبكي عليها وعليه وعلى بنات الناس اللي تبجع عرضها في القحط وزمانه/ القصد ... لما بلد تنعرض للبيع بجملتها، تنباع رعيثها قطاعي، وبالمالاج».

يأتي فيلم «شفيقة ومتولي» كإدانة عميقة وعنيفة لأزمة القهر والظلم كلها، والجيم في الموضوع أنه يمكن أن ينطبق على كافة عصور الظلم والفساد. وقد أتى الفيلم كالملمحة من الناحية البصرية - الملابس والألوان والأغاني والرقصات - كلها كانت رائعة ومتناغمة. وقد ساعد على ذلك كون القصة مأخوذة عن حكاية شعبية تروى على لسان راوي (صوت صلاح جاهين) وتتخذ من القرية مكاناً لأحداثها، وتتركز على مجموعة من الفجر الذين يلغون في الموالد بأغانيهم ومواويلهم التي يسترزون منها. لم نشعرنا شفيقة في أي وقت أنها ضحية، بل كانت من القوة بحيث أنها حاولت إحساناً بالظلم الذي وقع عليها وعلى متولي وعلى هذه الطبقة من البشر إلى إدانة صريحة لكل الجباية والفاستدين على مدار العصور. كانت شفيقة تردد هذه الجملة: «كل معمول بنعمله بايدينا، وهو قول لا يدع مجالاً للانقلاب من المسؤولية



لقطة من فيلم «اميرة جني اثناء مع الفنان حسين فهمي

حتى لو كانت تحت تأثير القهر والفقر. يرى الناقد ناجي فوزي في كتابه قراءات خاصة في مرثيات السينما المصرية أن فيلم «شفيقة ومتولي» اجتمعت فيه فكرة الملمحة بمعناها الواسع، فيقول:

تدور دراما «شفيقة ومتولي» حول مضمون ذلك الموالد الشعبي المصري الضارب بجذوره في أدبيات الجنوب المصري، أدبيات الصعيد، وعلى وجه التحديد إحدى بلادته المشهورة، حيث ينتمي الأخوان «شفيقة ومتولي» إليها، وهي مدينة جرجا ... وفي نفس الوقت، فإن قصة «شفيقة ومتولي»، وهي تنتمي إلى الموالد الشعبي، بما يعنيه ذلك من عناصر ذات طابع «فلكلوري»، لا بد أن تمس تفاصيل القصة، إلا أنها ترتبط أيضاً بعناصر تاريخية ذات وقائع حاسمة في التاريخ المصري

القرية. ثم واقعة اغتصابها فيما بعد، تبدأ شفيقة في الرؤية بوضوح حتى تكشف أن الطرابيشي الذي وقتت به ما هو إلا عميل قدر للإنجليز ومقاتل أنفار يبيع الشباب (مثل شفيقة متولي) للحكومة ويقبض اللص. ثم يظهر أفندينا (جميل راتب) في الصورة، والذي يطلب من الطرابيشي أن يترك له شفيقة، فيسلمه ذلك الأخير «ملككة» شفيقة.

ولكن شفيقة تكون قد استوعبت الدرس ويتضح لها أنها أصبحت في مواجهة مباشرة مع الطرابيشي وأفندينا وأمثالهما بل طبقتهما كلها وفي واحد من أقوى مشاهد الفيلم تغني سعاد حسني أغنية «بانوا» وترقص على أنغامها (وهي من تلحين كمال الطويل). وتأتي هذه الأغنية كنوع من الإدانة والانتقام العنيف لطبقة الطرابيشي بأكلها، فتقول فيها: «بانوا بانوا بانوا/ على أسلوكو بانوا/ والساهي يبطل سهيانه/ ولا غني ولا صيت/ دولا جنس غويط/ وكتاب ما بيبان من عنوانه/ بانوا أيوة بانوا ... وعرفنا سيد الرجال/ عرفنا عين الأعيان/ من برة شهامة وأصالة وتشوفة نقول أعظم انسان/ إنما من جوة يا عيني عليه/ بباغ ويبيع حتى والديه/ وأهو ده اللي اتعلمناه على أيديه/ القهر وقوة غليانه/ أيوة بانوا ...».

وعندما نرى سعاد حسني ترقص على أنغام هذه الأغنية ونشاهد تعبيراتها عن قرب نستبين فداحة الانهيار الداخلي والهزيمة اللذين تعكسهما تعبيرات هذه

الفنانة. إنها ترقص هنا بحرقه ومرارة وألم كالطير المذبوح، إن جاز التعبير، وتغني وكأنها تفرط دماً ودموعاً. تعبيرات وجهها وجسدها وصوتها تقول ما لا يمكن أن نقوله بالكلمات. لقد كانت أغنية ورقصة «بانوا» هما نزوة الحدث في هذا الفيلم، حيث نرى شفيقة تقدر الرجوع إلى قريتها بعد ذلك لتتفكر متولي وتواجهه، تواجه مصيرها، وتقتل شفيقة في نهاية الفيلم، ليس على يد متولي الذي لم يهن عليه قتلها، ولكن على يد أحد أعوان الطرابيشي لأنها بالطبع تعرفت على أسرارها وكان يجب أن تموت. ماذا يعني مقتل شفيقة هنا في حين أن الطرابيشي وأعوانه ما زالوا أحياء يعيشون في الأرض فساداً؟ هل يعني مقتلها هزيمة أمة ووطن؟ هل يعني أن مصير هؤلاء الناس من طبقة شفيقة ومتولي وغيرهما هو الموت والهلاك والذل والقهر؟

وجه العروس: حزن واستسلام مذهلان، لا يمكن لهما أن يعكسا فرحة العنور على فارس الأحلام والافتتان به. كانت تعابير سعاد حسني واضحة. إنها تعابير الهزيمة. فهذا الزواج يأتي هزيمة شخصية لها: لقد تزوجت لصا من لصوص الانفتاح، ليس لأنها تحبه (على رغم أن نور الشريف هو الذي يلعب الدور) بل لأنه كاد يفوتها قطار الزواج. ولم تعد راغبة في أن تعيش عالية على أخيها ضابط الشرطة (عزت العلايلي) الذي تضطهدها زوجته. ولئن كان نور الشريف قد رغب في الزواج منها ليصاهر الضابط، فلا بأس، فهو خير من ألا تزوج أبداً. في الماضي كان المهندس أو الطبيب أو المحامي فتى الأحلام. أما الآن فكل الانفتاح هو الحل.

نعرف أن فيلم «أهل القمة» الذي عرض أوائل الثمانينات افتتح تيارا كبيرا من سينما الواقعية الجديدة في مصر. يحكي عن العصور المصرية الجديدة. لكنه كان أكثر من ذلك، ففيلمًا عن المرأة المصرية الجديدة وعن المعركة الخاسرة التي خاضتها. (١٧)

نعم، لقد كان فيلم «أهل القمة» يؤرخ لفترة زمنية امتلأت بالتناقضات والصراعات على كافة المستويات في المجتمع المصري، وهي فترة الانفتاح الاقتصادي التي بدأت أوائل السبعينيات وما زالت آثارها الكارثية ممتدة حتى الآن. رأينا في هذا الفيلم مجتمعاً مزقاً تحت وطأة انهيار نظام قيمي وأخلاقي لم يعد موائماً للظروف ومحاولاً في ذات الوقت القشرب نظام جديد يهين ويهزم كل أركان ذلك المجتمع القديم ويعري تناقضاته بشكل صارخ. عبر عن ذلك ثلاثة ممثلين أساسيين في الفيلم: سعاد حسني وعزت العلايلي ونور الشريف. لم تستطع الفتاة سهام (سعاد حسني) مقاومة كل الأشياء التي تدفعها دفعا لقبول الزواج من لص الانفتاح والارتباط بهذه الطبقة الناشئة في المجتمع المصري آنذاك. فهي فتاة من أسرة متوسطة الحال تعيش هي وأمها في بيت خالها الضابط (عزت العلايلي) بعد تهديم منزلهما. تعاني الأم وابنتها من معاملة زوجة الخال القظة والتي تعيرهما دائما بحاجتهما إليها وإلى مأوى. تتمنى الأم من كل قلبها أن تزوج سهام حتى تنتقلان معا إلى بيت آخر. وهكذا، فالزواج أصبح حلا لمشكلات اقتصادية وضرورة اجتماعية ملحة بغض النظر عن ماهية الزوج طالما أنه غني. تعترف سهام على زعفر النوري (نور الشريف) وهو من الأغنياء الجدد في زمن الانفتاح. هي متعلمة

بصفة عامة، وهي وقائع حفر قناة السويس خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما صاحبها من ملايبات صاخبة، ليس أقلها القبض على رجال مصر وشبابها في القرى والنوج وسوقهم لتسخيرهم في حفر القناة. وليس أقلها أيضا تعرض هؤلاء الرجال للفتاة بالألوف تعذيباً أو جوعاً وعطشاً، عوضاً عن عشرات الألوف الذين يفنون بسبب الأوبئة. ومن جهة أخرى، فإن مضمون الرواية الشعبية يشير بوضوح إلى أنه إذا استحل الخديوي «سي» الرجال لحفر القناة، فهل نعجب عندما يستحل آخرون «سي» أعراض نساتهم في غيابهم؟ (١٨)

وفي رأي فوزي فإن ما يزيد من كون الفيلم ملحمة هو الحركة الصاخبة والكثرة العددية للممثلين، ويطلق على ذلك كله ما يرتبط تاريخياً «بمساحة اللوغى، بما تعنيه من اتساع مكاني (بلا حدود أحيانا) يصحبه ازدهام عددي (بلا حدود غالبا)». (١٩) ويضيف: «وإذا كانت أول ملامح العمل الملحمي بصفة عامة أن بدايته تدل على الحدث الجلل الذي سيقع، فإن فيلمنا يبدأ بمثل هذه البداية الملحمية بالفعل، فها هم عسكر الترك يغيبون على القرية الواحدة بخيولهم وأسلحتهم وأسواطهم وأغلالهم ليسوقوا رجالها عبيداً سفرة لحساب الحكام الترك...» (٢٠) ثم يشير فوزي إلى مقالة لرفيق الصبان عن الفيلم يصف فيها بداية الفيلم الملحمية بقوله إن فنان الفيلم «بهملنا نرى أول ما نرى وجه شقيقة مرتسما في ماء التربة، وما أن يصل الجنود على خيولهم باحثين عن الرجال لجرهم إلى الجهادية، حتى تضطرب الصورة في الماء ويضع وجه المرتسم السعيد...» (٢١)

وهكذا، فقد شكل فيلم «شقيقة ومتولي» نقطة هامة جدا في مسيرة السينما المصرية ولا نبالغ إن قلنا إنه يعتبر مرجعا فنيا وتاريخيا شديد الأهمية لأي مهتم بهذه السينما.

وبعد ثلاثة أعوام على تقديم «شقيقة ومتولي»، أي في عام ١٩٨١، ننقل نقلة نوعية أخرى أو إلى تنوع جديد على مسألة «الفقر» في فيلم آخر يجمع بين سعاد حسني وعلي بدرخان هو «أهل القمة». يلخص إبراهيم العريس مضمون فكرة هذا الفيلم بقوله:

في واحدة من آخر لقطات فيلم «أهل القمة» الذي اقتبس على بدرخان عن رواية لنجيب محفوظ، هناك نهاية سعيدة وعروس وعريس وعدد من المدعوين، كما يجدر بالفيلم الجماهيري أن يكون. ولكن المشكلة تبدو واضحة مع التعبير الذي ارتسم على

١٨٨٧ (قرن كامل قبل اندلاع الانتفاضة الفلسطينية الأولى في عام ١٩٨٧). يترأس الحارة فتوة له من القوة العضلية والأعوان ما يجعله قادرا على فرض إرادته على أهل الحارة. وعندما يتصدى له أي شخص، فهو يهزمه ويذبحه. وتظل الحارة المدقعة الفقر تقلي في ظل هذا الصراع حتى يتجمع أهلها في النهاية ويقررون التخلص من الفتوة واختيار مصيرهم بأنفسهم. إنها قصة ربما تكررت كثيرا على شاشة السينما المصرية، ولكن الفرق الذي يحدثه بدرخان هنا هو كيفية معالجة هذا النوع من «الصراع» بين القوة والضعف، وبين الواقع والأسطورة.

يقول الناقد سامي السلاوي في كتابه مقالات في السينما المصرية عن فيلم «الجوع»:

إن أهم ما في السيناريو... هو هذا الفهم للمضمون الاجتماعي للحرافيش.. فهو صراع بين الأثرياء والضعفاء، والأغنياء والفقراء، ولكنه يلتقط هذا الخيط فقط من بعيد لينطلق به إلى رؤيته الخاصة التي يمكن أن نقول إنها رؤية جديدة ومستقلة تنتمي لعلي بدرخان أكثر مما تنتمي لنجيب محفوظ.

وهذه هي وظيفة السينما عندما تتعامل مع نصوص أدبية، أن تطورها وتفسرها تفسيرا معاصرا أكثر إلحاحا وإلا ظلت مجرد تاريخ. ولذلك فإن الفيلم الذي يحدد بلافتة «القاهرة ١٨٨٧» لا يتعامل مع هذا الماضي إلا ليستخلص ويحدد من دلالاته على



الحاضر بل والمستقبل

والحارة الفقيرة التي يتحدث عنها الفيلم هي شريحة لمجتمع كامل في ظروف تاريخية معينة يمكن أن تتكرر. ولذلك فالفكرة المطلقة لا ترتبط بزمان محدد، والدلالة السياسية للفيلم قوية جدا. فهو يتحدث عن علاقة الأثرياء بالضعفاء ليعول إن الضعفاء هم الذين أصبحوا كذلك حين ارتضوا الذل والخضوع لجبروت «الفتوات» دون أن يحاولوا التمرد تحت وهم الخوف واستحالة تغيير الواقع. ولكن أول مواجهة حقيقية بين فرج الجبالي (محمود عبد العزيز) العربي الفقير الصعلوك و«فتوة» الحارة أسفرت عن انتصار الصعلوك وسقوط وهم القوة التي لا تهزم. فالمشكلة إذن أن فقراء الحارة لم يجربوا المواجهة أبدا» (٢٠).

ولكن عندما يصعد هذا الصعلوك إلى السلطة يتحول بالضرورة

وهو غير متعلم: هي من طبقة متوسطة متواضعة وهو في الأصل نشال: هي تحلم بزواج متعلم ومثقف وهو على عكس ذلك تماما. ومع كل ذلك توافق أن تتزوج منه في نهاية الفيلم ربما يشكل هذا الزواج نوعاً من الصدمة للمشاهد، ولكنه أتى في إطار واقعي تماما ليبين مدى الانهيار الاجتماعي الذي وصل إليه المجتمع المصري، بالإضافة إلى رصده للتحويلات التي كانت تحصد بالطبقة الوسطى وقيمها آنذاك وكذلك صعود طبقة الأغنياء الجدد – أو أهل القمة الجدد – والقيم الصاعدة مع هذه الطبقة. وقد عبرت سعاد حسني في دور سهام عن كل هذا التمزق والغليان الذين كانا يموران في نفس فتاة الطبقة الوسطى في ظل هذه التغيرات الاجتماعية والاقتصادية العنيفة. عبرت عن كيف أن الزواج أصبح شرطا موضوعيا للبقاء في مجتمع لا يرحم ولا يتعاطف مع امرأة بسيطة الحال

يمكن أن تصبح «عانس» بعد بضع سنوات إن لم تستغل الفرصة المواتية وتتزوج، حتى إن كان هذا الزواج يشكل نفيا تاما لكل قيمها الأخلاقية أعفد أن أممية فيلم «أهل القمة» يمكن في غوصه في تناقضات مرحلة بعينها وفي طرحه للعديد من التساؤلات والأفكار عن ماهية التركيبة الاجتماعية الجديدة للمجتمع المصري وأي طريق يسلك فالفيلم ربما يكون – كما يقول رفيق الصبان في كتابه له بعنوان الظلال الحية «صرخة رهيبية في وجه هذا المجتمع» (١٨).

ويضيف أنه برغم كل هذه الآلام إلا أننا لا نستطيع أن ندن زعر النوري إدانة كاملة لأننا نحن الذين صنعناه، ولا نستطيع توجيه اللوم لسهام برغم استسلامها «لأن مأساتها ربما كانت جزءا من مأساتنا، فنحن أيضا نستسلم ونهزم كل يوم، وأحيانا دون أن نجد أنفسنا مبهرات» (١٩).

وبعد هذه الهزيمة للنكراء للقيم والمبادئ نجد سعاد حسني وعلي بدرخان ينتقلان بنا إلى نوع آخر من الهزيمة والقهر، ألا وهو قهر الجوع والفقر في فيلم «الجوع» الذي أنتج عام ١٩٨٦ عن قصة من ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ واشترك في كتابة السيناريو والحوار له علي بدرخان ومصطفى محرم وضياء المرعني. لم يكن دور سعاد حسني كبيرا في هذا الفيلم، ولكنه كان طاغيا ومؤثرا. تدور فكرة الفيلم حول مجتمع حارة قاهرية في ثمانينيات القرن التاسع عشر وخصوصا في عام

إلى ديكتاتور وتظهر مع الوقت انحيازاته الطبقية، وهذه دلالة سياسية أخرى قوية في الفيلم. فالصراع هنا هو صراع مصالح اقتصادية في المقام الأول، والزعامة - حتى وإن كان يطلبها زعيما شعبيا - لها أهداف اقتصادية قبل أن تكون سياسية. (٢١) فعندما تحدث المجاعة في الحارة ويخبئ التجار السلع في المخازن ليجوع الناس أكثر حتى ترتفع أسعارها، يظهر بوضوح انحياز فرج الجبالي للتجار وهذه الطبقة من الناس فتسقط دعاواه في تحقيق العدل والمساواة كلها دفعة واحدة وهنا يظهر نموذج آخر للبطل الشعبي - جابر الجبالي (عبد العزيز مخيون) - وهو أخ غير شقيق لفرج وعكسه تماما في كل شيء: فهو حداث قفوير هزيل ليس له أي قوة جسدية. يظهر هذا البطل ليلعب دور «رويين هود» الذي يسرق من مخازن الأغنياء ليطعم الفقراء.

وهنا يركز الفيلم على قوة الوهم والأسطورة عند الناس، فهم يتصورون أن فرج الجبالي رمز العدل والقوة القديم قد عاد إلى الحياة لينقذهم من الهلاك بينما يؤكد الفيلم أن أية أوام أو أساطير لن تنقذهم وأن هذا الملاك الغامض الذي يوزع عليهم الطعام مستورا بالظلام لا علاقة له بالخرافة وإنما هو مجرد رجل بسيط منهم ولكن قدير أن يتحرك وأن يفعل شيئا. (٢٢) تقوم سعاد حسني هنا بدور زبيدة بائنة البطاطا الفقيرة والتي تم انتهاك عرضها من قبل القوات وتقع فيما بعد هي وجابر في الحب ويترزجان. يقول الناقد سمير فريد عن دور سعاد حسني هنا: «لقد جسدت بأقل الوسائل العذاب الداخلي المروع لفئة فقيرة، ولكن ذات كبرياء عظيمة، يفر بها فتلطم الزواج يأسا من وجود الحب، ثم تجد نفسها في أعماق الحب الذي يأتي من خلال الألم والمعاناة» (٢٣) وتحس زبيدة بمعاناة أهل حارتها فهي واحدة منهم ويقع عليها القمع مثلهم فتقوم بتخريضهم على عمل شيء. وأخيرا وفي ظل ظروف الجوع والفاقة يقتنع أهل الحارة بأن عليهم مواجهة هذه الجرائم بتكلمهم مع بعضهم البعض ويبدأون في إعداد أسلحتهم بقطع الأخشاب من الأشجار ليسنعوا منها عصيا. ويقارن سمير فريد نهاية الفيلم هذه وللتلها بما حدث في فلسطين في عام ١٩٨٧ عندما حمل الشعب الحجارة الملقاة في الشوارع لمواجهة عدوهم. (٢٤)

إن، جاء فيلم «الجوع» كنوع من النبوءة السياسية لأي مجتمع يقع تحت وطأة القهر والتعذيب وأن خلاصه لا يمكن أن يأتي

من الخارج بل من الداخل ومن القاعدة، أي من خلال أكثر طبقاته تعرضا للقهر. ألا ينطبق هذا الكلام على ما نشهده في العراق وفلسطين في زمننا هذا؟ ألا ينطبق هذا على أي مجتمع يريد تحررا شاملا وتحقيقا من الظلم والجور؟

تبع فيلم «الجوع» آخر أفلام علي بدرخان وسعاد حسني الذي ناقشناه سابقا وهو «الراعي والنساء» في عام ١٩٩١ قدم هذا الفيلم تنويعا أخرى هامة عن موضوع «القهر» وهي قضية العزلة والوحدة التي يمكن أن تعاني منها امرأة في منتصف العمر وأحاسيسها المضطربة بين فقدانها للحب والحنان من ناحية ومسؤوليتها الاجتماعية كأم بلا عائل من ناحية أخرى في مجتمع لا يرحم.

وبذلك نرى أن أفلام علي بدرخان وسعاد حسني قد دارت حول الأفكار الكبيرة في الفن والحياة، على الرغم من استخدام شخصيات تقابلها كل يوم في حياتنا المعاصرة، وأعتقد أن هذا قد شكل إنجازا كبيرا لصالح السينما المصرية والعربية بشكل عام. عندما يتعرض مخرج لمثل هذه الأفكار والتأملات عن الحياة والحب والموت والاختيار والتي تتواصل في ذات الوقت مع الكثير من الهموم السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال قصص الناس العاديين، فهي تفعل الشيء الكثير للمشاهد. إنها تجعله يفكر، ربما، في طريقة للخلاص والتحرر وتحمل مسؤولية الاختيار.

سعاد حسني ورأفت الميهي

إذا كانت أفلام سعاد حسني وعلي بدرخان قد تعرضت للأفكار الكبيرة حول ماهية الإنسان العادي في زمننا هذا بتطلعاته وأحلامه، فإن ما أضافه رأفت الميهي لعلاقة سعاد حسني بالسينما وارتباطها بالحياة المعاشة يدور حول تفاصيل خاصة جدا تربط هذا الإنسان العادي - أو لنقل المرأة على وجه الخصوص - بمشكلاتها اليومية وهمومها الداخلية وعواطفها العميقة. وربما تكون هذه الفنانة الموهوبة قد استطاعت أن تعبر بشكل دقيق عما أراد الميهي أن يوصله من خلال قصصه. ففي حوار مع رأفت الميهي نشر في مجلة الفن السابع عقب رحيل سعاد حسني، قال عن قدرتها كممثلة.

أستطيع أن أقول إن سعاد حسني هي الوحيدة التي وصلت إلى درجة العبقرية في الأداء في السينما المصرية، ويظهر ذلك في أمرين. أولا: القدرة على التلون، فهي برنيسية وفلاحية وغنائية وخائشة ومحبة، وفنانة: القدرة على إخفاء ذاتها. فعندما

ومحاولة انتحارها، وهو يتزوج منها لكي يوقع بأبيها ويسرق مستقداته التي تدبّر عمله الشائن ففساده. فعلى الرغم من أن الفيلم سياسي في الأساس، إلا أن التركيز على شخصية مديحة وهومها الداخلية الممزقة بين زوج لا تحبه وأبوها الذي تحبه ولكنها لا تعلم عن فسادها شيئاً وحبيب تتزوجه فيما بعد وتود أن تعيش معه في هدوء وأمان كان من أهم ما طرّحه الفيلم في رأيي. مديحة تصبو إلى أن تحيا حياة عادية بعيداً عن صخب السياسة وقصص الفساد والانحراف. فهل هذا من حقها؟ هل من الطبيعي أن تعيش هذه المرأة في تخبط يدفعها إلى أن تخطئ في فترة كانت مصر كلها تموج بعواصف عاتية؟ إن نظرة مديحة من خلف الشباك في آخر مشاهد الفيلم وهي تلقي النظرة الأخيرة على أبيها الذي تم الإيقاع به بفضل زوجها، وعلى عصام وهو يغادر المنزل ولا تعلم إن كان سيعود أم لا تنقل لنا بدون أي كلمات حدة الهزيمة الداخلية وقسوة انكسار هذه المرأة. فهل يمكن أن ندينها على خيانتها لزوجها سمير؟ يظل هذا السؤال مفتوحاً لإحساس المشاهد.

وفي «غرياء»، نواجه مع نادية مازقاً من نوع آخر. نراها هنا في حيرة من أمرها بين أخوها (شكري سرحان) المتطرف دينياً، وحبيبها فؤاد (عزت العلايلي) العالم الذي يؤمن بالعلم المطلق وليس لديه مساحة للدين، والفنان سمير (حسين فهمي) الذي كانت تحبه قبل أن تحب فؤاد ولكنها تقطع علاقتها به عندما تكتشف أنه يتعامل معها كأنثى فقط. يتحدر فؤاد في النهاية لأنه لم يستطع التعايش مع تناقضاته الداخلية وتمزقه بين قيم الشرق والغرب والدين والعلم والحب والجموع، ولكنه يترك لنادية رسالة يدعوها فيها إلى التفاؤل رغم كل شيء. حيث يقول لها فيها: «لازم فيه شيء. صح لكن احنا مش شايفينه». يقول الناقد سمير فريد عن الفيلم أن كل شخصياته، بمن فيها نادية، هي رموز أو نماذج تجريدية لأفكار يعينها أكثر منها شخصيات حقيقية (٢٦). ولكن بغض النظر عن هذه الملاحظة فإن أهمية الفيلم تنبع من جرأته في تناول هذا التشتت بين الدين والعلم ومشاعر امرأة بسيطة لا تفهم جوهر هذا الصراع بعقم كاف فتظل حائرة.

ثم جاء فيلم «الحب الذي كان» في نفس العام ليكشف لنا قدرة

تشاهدها في «الزوجة الثانية» لا تقول إنها سعاد حسني في دور فلاحه لأن سعاد حسني اختفت. وعندما تشاهدها في «الحب الضائع» تجدها بالفعل المرأة التي تحب زوج صديقها وتشعر بالخيانة داخلها بينما تحب في نفس الوقت. وهي بنت الباشا في «غروب وشرق». وبين الطبقة الوسطى الطموحة في «على من تطلق الرصاص». في كل ذلك اختفت سعاد وهي قدرة لا يملكها كثير من الممثلين: (٢٥)

كتب الميهي سيناريو وحوار خمسة من أهم الأفلام التي قدمت في سعاد حسني: «غروب وشرق» لكمال الشيخ في ١٩٧٠، «غرياء» لسعد عرفة و«الحب الذي كان» لعلي بدرخان في ١٩٧٣، «أين عقلي» لعاطف سالم في ١٩٧٤، و«على من تطلق الرصاص» لكمال الشيخ أيضاً في ١٩٧٥. كما كتب الميهي القصة لثلاثة من هذه الأفلام وهي «غرياء» و«الحب الذي كان» و«على من تطلق الرصاص». الملاحظ هنا أن هذه الأفلام

جميعاً أنتجت في السبعينيات وتعرض فيلمان منها، «غروب وشرق» و«على من تطلق الرصاص» للسياسة بشكل مباشر ما يلفت النظر في هذه الأفلام مجتمعة هو حساسية الميهي الشديدة في كتابته لأحاسيس المرأة الداخلية العميقة وهي في مواجهة مجتمع يقلب عليه الطابع الذكوري. امرأة في وسط مجتمع الرجال المهيمن، بماذا تحس وكيف تتصرف؟ كيف تحب وتكره وتعيش؟ ما هو نوع انتصاراتها وهزائنها؟

ففي «غروب وشرق» نرى مديحة الفتاة الغنية المدللة والابنة الوحيدة لرئيس البوليس السياسي (محمود المديجي) في الفترة التي سبقت ثورة ٢٣ يوليو مباشرة، نراها في مأزق إنساني يجعلنا نتعاطف معها أكثر من أن ندينها. إنها امرأة وحيدة تعيش في جو اجتماعي زائف وتبحث عن حب حقيقي يهز الركود الشديد ودائرة الملل المفرغة التي تعيش فيها. تقع مديحة في حب عصام (رشدي أباطة) صديق زوجها سمير والذي ذهب إلى شقته لمغازلته وعندما يجدها زوجها بالصدفة في فراشه يطلقها. يقتل الأب سمير ليداري الفضيحة ولا تعلم مديحة عن ذلك شيئاً. تتزوج مديحة من عصام بعد انخراطها في خلية سياسية سرية لقلب نظام الحكم. هي تحبه حباً كبيراً على رغم كل الأحداث التي مرت بها ومقتل زوجها



لقطة من فيلم «زوجتي والكلب»

المبهي وحساسيته في التعمق في أسرار مشاعر المرأة. ففي هذا الفيلم، كما أشرنا سابقاً، يتعرض المؤلف لقضية غاية في الأهمية وهي نظرة المجتمع للمرأة المطلقة وإدانته لحريتها في الاختيار ووقوفه حائلاً دون حقها في بدء صفحة جديدة من حياتها مع الرجل الذي تحب

أما في «أين عقلي»، فنواجه قضية جديدة ومأزقاً جديداً، وهي قضية الرجل المتعلم المثقف الذي لم يستطع تجاوز أفكار رجعية عن شرف المرأة المرتبط بالعدوية، ففتنابه حالة نفسية مريضة يحاول من خلالها أن يدفع بزوجه إلى الجنون. نرى الفيلم هنا يتمحور حول ثلاث شخصيات رئيسية: الزوج توفيق (محمود ياسين) والزوجة عايدة (سعاد حسني) والطبيب النفسي (رشدي أبابطة). نرى توفيق منذ بداية الفيلم في حالة اضطراب كامنة وغير واضحة، ونرى زوجته غير قادرة على فهم تصرفاته فتلجأ إلى الطبيب لتكتشف في سياق الفيلم أن عايدة كانت مخطوبة من قبل وفقدت عذريتها مع طبيبها ولم تستطع الزواج منه لموته المفاجئ. وعندما تزوجت من توفيق صارحته بالحقيقة التي بدا أنه تقبلها كنوع من العصرية. ولكن إحساسه الداخلي ظل رافضاً لهذه الحادثة حتى أدت به إلى أن يفقد توازنه الداخلي تماماً ويحاول فرض هيمته ذكورية على زوجته بمحاولته طمس شخصيتها ودفعها للجنون. فكرة جريئة تلك التي تعاملت مع موضوع بهذه الحساسية بشكل صريح وعميق في ذات الوقت. بماذا يمكن أن تمس عايدة وهي تتخبط بين حبها لزوجها ومحاولة فهم مشكلته وإحساسها بالواجب ناحيته وخوفها منه ثم تعاونها مع الطبيب لمعالجته؟ أساس متقن وشديدة التعقيد، ولكن استطاعت سعاد حسني أن تعبر عنها بفهم وإحساس جعل من عايدة شخصية من الصعب نسيانها.

أما عن فيلم «على من تطلق الرصاص»، فنقول الناقدة خيرية البشلاوي:

يبدأ الفيلم بداية شيقة تأسر الانتباه، شاب (محمود ياسين) تضيق الشاشة وتحاصره بحيث لا تتسع لأكثر من حجمه. نراه من ظهره وهو يتجه في ثبات وإصرار نحو هدفه: قتل رشدي عبد الباقي (جميل راتب) رئيس مجلس إدارة مؤسسة الإنشاءات العصرية. أي أنه يبدأ بجريمة قتل، ثم في هذا الإطار البوليسي للبحث يبحث الفيلم عن هوية القاتل وتاريخه، عن علاقته بالضحية وعن طبيعة الجريمة. ومن خلال هذا البحث، يتكشف

المحتوى الاجتماعي والسياسي والعاطفي للموضوع. ويهتم رأفت الميهي في كشفه هذا بأحلام الناس العاديين البسيطة: القدرة على الحب، حق الإنسان في أن يعيش ويسكن ويستمتع بحياته دون أن يكون عليه أن يتنازل عن شرفه وكبريائه (٢٧) إذن، نرى هنا فيلمًا سياسيًا في قالب بوليسي يتمحور حول قصة نكد من الحب والصداقة. نجد مصطفى (محمود ياسين) ينتقم لمقتل صديقه الحميم سامي (مجدي وهبة) عندما وضع له أحد أعوان رشدي (جميل راتب) السم في الطعام وهو في السجن فرشدي لم يكتفِ بتلقيق تهمة رهيبه لسامي بل قرر التخلص منه كلية حتى لا يكشف أسراره. أما تهاني (سعاد حسني) فنراها الفتاة العادية البسيطة التي تحلم بالزواج والاستقرار ولكنها تجد نفسها فجأة في موقف معقد بين هؤلاء الرجال جميعاً: فهي تحب سامي وكانت مخطوبة له، ثم تتزوج رشدي بعد سنتين من دخول سامي السجن - على الرغم من أنه يكبرها في السن بأعوام كثيرة - لكي تحل مشكلاتها الاقتصادية وبعد أن أصبحت وحيدة. فهي من عائلة بسيطة وهو للعريس الغني، ولم تكن تعرف شيئاً بعد عن جرائمه. ولكن عندما يُقتل سامي ويظهر مصطفى في الصورة، وهي كانت تعرفه جيداً كصديق لسامي ولها، ويحاول قتل زوجها ويطلبها الضابط عادل (عزت العلايلي) لأخذ أقوالها، نجدها في موقف صعب وملتبس فمن تصدق ومن تههم؟ وهل تدين زوجها؟ وهل يحتم عليها الواجب أن تنتقم هي الأخرى لمقتل سامي وأن تقف إلى جانب مصطفى وقضيته وإيمانه بصدائقته لسامي؟ مواطن ضعف إنساني كثيرة تلك التي يضع الميهي يده عليها في هذه القصة المتميزة. ولذلك نجد تهاني تبدأ في البحث عن حقيقة مقتل سامي وتكمل المتوالي الذي بدأه مصطفى. فعلى من نطلق الرصاص في النهاية؟ ومن الذي لديه الشجاعة لإطلاق الرصاص؟ لقد تصرف مصطفى بشكل فزدي لأنه فقد الأمل في الحل الجماعي. ولكن الميهي لا يدينه في النهاية ولذلك يجعله يموت، فوظيفة مصطفى أنه هو الذي فجر المشكلة من تحت السطح عندما حاول قتل رشدي ثم ترك الجاني الحقيقي يواجه المجتمع وجعل تهاني هي التي تكتشف الحقائق واحدة تلو الأخرى.

وهكذا، نجد في هذه الأفلام الخمسة بطلاً آخر خلف الكواليس هو رأفت الميهي ذاته، ويظل تعاون مع فنانة مثل سعاد حسني ومخرجين متميزين من أمثال كمال الشيوخ وعلي بدرخان

وعاطف سالم علامة فارقة في مسيرتهم جميعا. وعن علاقته الفنية بها، قال الميهي:

كان لديها قدرة فطرية تعلمت منها أهم ما يمكن أن يتعلمه كاتب السيناريو كيف تكتب الجملة وتكون مريحة للممثل... فهي اكتسبت عناصر الحرفة خلال تجربتها إلى جانب موهبتها لكن أدائها لم يظهر جانب الحرفة. فهناك ممثلون عظام لكنهم حرقيون، وعبقيرية سعاد في إخفائها لأجانب الحرفة مثل إخفائها لذاتها... وأنا لم أشاهد في حياتي ممثلة تحتفظ بكراسة لـ«راكور» انفعالات المشاهد، ومختلف انفعالات المشهد نفسه حتى اللقطة. هناك من يحتفظ براكور الملابس والاكسسوارات أو الماكياج، لكننا كانت تفعل ذلك ويسببه تجد سلاسة في أدائها للانفعالات في كل مشهد وكل لقطة... (٢٨)

سعاد حسني والثلاثين صلاح جاهين وكمال الطويل

ومن الحديث عن علي بدرخان ورأفت الميهي ونوعية القضايا التي قدمها، ننقل إلى الحديث عن نوع آخر من الأفلام ألا وهي الأفلام الاستعراضية. هل كانت سعاد حسني فنانة استعراضية؟ أعتقد أنه لا يختلف اثنان على أن الجواب هو «نعم». ولكن السؤال الأهم في رأيي هو: هل أضاف الغناء والرقص تطورا من نوع خاص لها كفنانة أو أنه شكل ميزة فنية إيجابية في مشارها الفني؟ في اعتقادي أن الجواب هو

«نعم». أيضا، بالتأكيد سوف يختلف النقاد على قيمة ما قدمته سعاد حسني من استعراضات في أفلامها أو حتى على درجة موهبتها في هذه الناحية، ولكن ربما يتضائل الجدل عندما نقف عند الأغاني والاستعراضات التي جاءت في هذه الأفلام بالتحديد: «خلي بالك من زوزو» (١٩٧٢)، «أميرة حبي أنا» (١٩٧٤)، «شفقة ومتولي» (١٩٧٨)، و«المتوحشة» (١٩٧٩) لأننا نسجد أن صلاح جاهين أساسا هو الذي كتب السيناريو والحوار لهذه الأفلام (بالاشتراك مع مدحود اللبني وحسن الإمام في «أميرة حبي أنا»؛ ومع إبراهيم الموجي في «المتوحشة»). وكتب جاهين أيضا معظم أغاني هذه الأفلام ولحن أكثرها كمال الطويل، ولحن بعضها سيد مكاوي وإبراهيم رجب. ففي فيلم «المتوحشة» مثلا، لحن الطويل كل أغاني الفيلم

التي غنتها سعاد حسني

إذا عدنا إلى أفلام الستينيات، نسجد أن سعاد حسني قد قدمت أغاني واستعراضات لممثلين كبار في بعض الأفلام منها «هـ-٣» عام ١٩٦١ حيث شاركت في ديالوجين غنائيين مع ماهر العطار وطروب من أحيان محمد الموجي ومحمد جمال (٢٩) «صغيرة ع الحب» عام ١٩٦٦ (محمد الموجي)، «شباب مجنون جدا» عام ١٩٦٧ و«حلو وشقية» عام ١٩٦٨ (منير مراد)، و«هوا والقرود» و«الزواج على الطريقة الحديثة» أيضا عام ١٩٦٨ (محمد الموجي)، و«فتاة الاستعراض» عام ١٩٦٩ (بليغ حمدي) (٣٠) كانت هذه الأغاني خفيفة وبسيطة ولم تكن تتطلب نجمة استعراضية لأدائها. وعلى رغم ذلك، كما يشير الناقد أشرف غريب، نجد في فيلم «صغيرة

ع الحب» مثلا أن محمد الموجي يتعامل مع سعاد حسني كمطربة ويعتمد في الألحان على مقامات شرقية أصيلة مثل «الحجاز» في أغنية «صغيرة ع الحب» و«البياضي» و«الهزام» وتفرعاتها في «أوبريت «بحر الهوى»»، «الذي تجلت فيه قدرة سعاد حسني التطريبية وخاصة في موال «يا عم يا صياد» (٣١) ولكن مع الثلاثين صلاح جاهين وكمال الطويل أعتقد أن سعاد حسني انتقلت نقلة نوعية سواء على مستوى الأغاني والرقصات التي قدمتها أو في طريقة الأداء وتبلور الموهبة.

ويرى أشرف غريب أنه عندما بدأت موهبة سعاد حسني تظهر جليا في الجمع بين التمثيل والأداء والغناء والرقص، كانت الساحة آنذاك في النصف

الثاني من الستينيات وخلال سنوات السبعينيات خالية من هذا النوع من الاستعراض الذي قدمته سعاد حسني ومهيأة لتسد هذا الفراغ. ويضيف أنه لم تجتمع لدى فنانة قبل أو بعد سعاد حسني هذه الكفاءة العالية في التمثيل والغناء والرقص معا: فعلى مدار مشوار الفن السينمائي في مصر ظهرت فنانات جمعن بكفاءة بين الغناء والتمثيل (ليلى مراد، شادية، وصباح) أو بين التمثيل والرقص (تحية كاريوكا، سامية جمال، هند رستم ونيلة عبيد) لكن لم تجتمع لفنانة هذه الميزات الثلاث معا ونفس الكفاءة والتميز إلا عند سعاد حسني. وحتى نعيمة عاكف الأقرب إلى الأداء الاستعراضية الجيد كانت لديها مشكلات فنية في التمثيل والأداء الغنائي ربما لا يدركها إلا



رئيسيتين: طريقة توظيفها لصوت سعاد حسني وإظهار جوانب القوة فيه، وتعبيرها عن كلمات صلاح جاهين والمعاني الكامنة في الأغاني باستخدام المقامات والآلات الموسيقية المتنوعة بين شرقي وغربي. استطاع الطويل أن يخلق نوعاً من المونولوج اللغنائي بين الآلات والإيقاعات وصوت سعاد حسني. ففي الكثير من الأغاني، نسمع الآلة الموسيقية ثم نسمع صوت سعاد حسني يرد عليها أو نسمع الصوت يحل محل الآلة، وهكذا. أترك الطويل أن قوة صوت سعاد حسني يكمن في أدائه التعبيري الإيقاعي وامتلأها لحناً تعبيري هائل يجعلها تتغلب على عدم امتلاكها لمساحات غنائية كبيرة مثل مطربات من أمثال فاييزة أحمد أو نجاة الصغيرة وغيرهما. فنجد الملحن يتعامل بذكاء مع مفردات الصوت مع ما يخدم أيضاً رؤيته الخاصة للحن ومضمون الأغنية.

فإذا أخذنا مثلاً أغنية «بمبي» في «أميرة جبي أنا»، نجد الملحن يستخدم مجموعة من الآلات التي تعطي نغمات غريبة مثل الأورج والجهتار ومجموعة آلات كمان وكوتراباص، في نفس الوقت الذي يستخدم فيه الدف والطبل كآلات شرقية إيقاعية. نجد الملحن هنا يلعب على سلام غربية مثل الحجاز والكورد، وتقوم الآلات مثل الكمان والأورج والجهتار بعمل الصولوهات في جمل قصيرة تتناوب فيها الآلات في علاقة جدلية مع بعضها البعض. وفي الجزء الأول من اللحن نلاحظ كيف تتكرر كلمة «بمبي» بإيقاعات متنوعة لتلعب دور الارتجال أو الموال. ففي الشكل التقليدي للموال يقوم المطرب/المطربة باستعراض الصوت صعوداً وهبوطاً في المقام لإظهار مضمون اللحن والعواطف الكامنة فيه بأشكال صوتية مختلفة. ولكن في أغنية «بمبي» تقوم سعاد حسني بتكرار كلمة «بمبي» بأساليب تعبيرية متنوعة من أربع أو خمس درجات موسيقية مختلفة لتعطينا كل الدفقة الشعورية للدخول في اللحن (وهذه هي وظيفة الموال، أي أنه يجرّ المستمع إلى اللحن تدريجياً) مع تكثيف تعبيرية متميز كما نجد الملحن ينتقل بين إيقاعات متنوعة في ذات الأغنية، من المقسم كإيقاع أساسي راقص يصاحبه زخرفات من الدف لتأكيد هذا الإحساس الراقص وهي تقول «الحياة بقي لونها بمبي وأنا جنك وانت جنبي»، ثم ينتقل بنا إلى إيقاع الكراتشي وهو إيقاع خفيف وقريب من الإيقاعات الفلكلورية، ثم مقسم مرة أخرى في «الهناء مزلغل عينية» إلى فالس هادئ في الجزء الثالث من اللحن «بيت

المنخصصون. تبقى نيللي التي كان يمكن أن تزاخم سعاد حسني على عرش الاستعراض السينمائي لولا أن تجربتها الاستعراضية في السينما شابتها - من وجهة نظري - عدة نواقص أولها أن نيللي، رغم جمال صوتها، لديها بعض القصور - شأنها شأن شريهان - في الأداء الغنائي فيما يطلق عليه الموسيقيون «الصوت العفارق» أو عدم ركوب المقام الموسيقي بطريقة صحيحة في بعض أجزاء الأغنية. وثاني هذه النواقص وأهمها أن نيللي، رغم العدد الوافر من الأفلام التي قدمتها، لم تترك لدى مشاهد السينما رصيداً كافياً من الأفلام الاستعراضية، أو قل إنها لم تخلق حالة التراكم اللازمة لتثبيت ذلك اللون من الأداء، إذ لم يزد عدد الأفلام الاستعراضية الفعلية التي قدمتها نيللي حسب المفهوم النقدي عن ثلاثة فقط وعلى فترات متباعدة وهي: «نوراء» سنة ١٩٦٧، «امراتان» سنة ١٩٧٥، ثم «مع حباتي لأستاذي العزيز» سنة ١٩٨١، فيما كانت تفرغ كل طاقتها الاستعراضية عبر شاشة التلفزيون... وهو الأمر نفسه الذي فعلته شريهان، التي لم تقدم للسينما سوى فيلمين استعراضيين هما «درب اللبانة» سنة ١٩٨٤، و«كريستال» سنة ١٩٩٣ (٣٢).

أما على مستوى السيناريو والحوار في الأفلام الأربعة «علي براك من زوزو»، «أميرة جبي أنا»، «شفيقة ومتولي»، و«المتوحشة»، نرى سعاد حسني تؤدي جمل صلاح جاهين الحوارية بمنتهى البساطة والتلقائية وكأنها تتحدث حديثاً يومياً عادياً ولكنه مليء بالمعاني العميقة. هل يمكن أن ننسى مثلاً جملاً مثل: «وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤذ الدنيا «كده» في «زوزو»، أو «الحاجة الي تنقال بحماسة تستحق إن يترد عليها بحماسة حتى لو كانت معسلة يا بطاطا» في نفس الفيلم؛ أو «أنا راح مني كمان حاجة كبيرة .. أكبر من أني أجييب لها سيرة .. قلبي بيزغزغ روحه بروحه .. علشان يسح منه التكشيرة» في أغنية «شكيا بكيا» في «المتوحشة»، وغير ذلك الكثير الذي لا يكف الناس حتى الآن عن ترديده في حوارهم اليومي. وينفس التلقائية وقوة الصوت التعبيرية أدت سعاد حسني أحياناً كمال الطويل. يصف الناقد طارق الشناوي العلاقة الفنية التي ربطت بين الثلاثي حسني/جاهين/الطويل بأنها كانت «احتواء إنسانياً وفنياً... هي [أي سعاد حسني] المنبع والمصب، منها يستوحى وإليها يرد الإحياء» (٣٣) جاءت أحياناً كمال الطويل شديدة الذكاء في منطقتين

وقد حافظ كمال الطويل على الكثير من هذه السمات في أغنياته أخرى مثل «الدنيا ربيع» في «أميرة جبي أنا». فبداية الأغنية متشابهة إلى حد كبير مع الأغنيتين السابقتين حيث نسمع صوت الأورج مع مردات بشرية بصوت الصاجات مع ترديد سعاد حسني لنفس الجمل الموسيقية بالصوت البشري كما في «لا-لا-لا» مع كورال يرد بأصوات الصاجات «شك-شك-شك» تنهيهها المغنية بضحكة على نفس النغمة الموسيقية للأورج. ثم يرد عليها الأورج بنفس الجملة فترد هي عليه بضحكة وتكمل الجملة الموسيقية لتدخل بعد ذلك الآلات الموسيقية الأخرى. وتبدأ في الغناء «الدنيا ربيع والجو يدع قلّ قلّ لي على كل المواضع» وترديد «قفّل-قفّل-قفّل» من درجات صاعدة على السلم الموسيقي (الكوردا) ليرد عليها الكورال بكلمات مثل «قفّل» و«كده» وقال لك قال لك ايه قال لك أه» وغير ذلك لتأكيد المعاني الهامة في الأغنية. ويستمر الطويل هنا أيضا في تنوعاته على المقامات المختلفة والحوار المتواصل بين المغنية والكورال ليظهر لنا كم الانسجام الذي أراده المؤلف بين كل عناصر الأغنية

أما في أغنية «بانوا» في «شقيقة ومتولي» فنجد لونا آخر من التعبير يتناسب مع الحالة النفسية للبطلة والمعنى الكامن في الكلمات. جاءت أغنية «بانوا» لتعبر عن حالة حزن عميق وليس عن السعادة والفرح والحب كما في الأغاني السابقة، فنجدها تميل أكثر إلى الأغاني الفلكلورية التي تعتمد على مقامات شرقية في الأساس. تبدأ الأغنية بمقام شرقي أصيل وهو الصبا ليحمل رسالة الأغنية في التعبير عن الشجن. وبداية الأغنية هنا شعبية فلكلورية بسيطة ليس بها زخم الأغنية التعبيرية كما في الأغاني السابقة، ولذلك نجد أن الكورال والآلات الموسيقية تعمل على وصف حالة المغنية فهي البطة الرئيسية في الأغنية. وعلى الرغم من استخدام الملحن لمقام غربي في بعض الكورليهاات إلا أنه يعود إلى مقام الصبا الأساسي في المذهب. وعندما تبدأ المغنية بـ«بانوا» بانوا- بانوا على أصلها بانوا» نحس بنغمة «التجريس» أو «التنبيط» في اللحن وهي طريقة شعبية للتحكم والسخرية وتستخدم في الفناكات الشعبية، ولكنها هنا تبدو كخناقة غير مباشرة أو مكتومة. ويستخدم الملحن أيضا في أحد الكورليهاات إيقاع الأيوب عندما تقول: «دوروا وشكوا عني شوية



صغتن فوق جزيرة لوجدنا»، ثم الرجوع إلى الإيقاع الأساسي وهو المقسوم في النهاية. كل هذه التنوعات الإيقاعية سواء من الآلات أو صوت المغنية أعطى ثراءً كبير في اللحن كما نأظر مضمون السعادة والفرح في الأغنية.

أما في أغنية «يا واد يا تقيل» في «خللي بالك من زوزو» فنرى الملحن يعتمد على نفس الطريقة تقريبا كما في «بمبي» بمعنى البداية بدخلة الآلات وترية خفيفة يستعمل فيها النبر على آلات الكمان والجيتار لتأكيد الإيقاع مع الصاجات كآلة إيقاع خفيفة مزخرفة مع مردات الأكرديون كآلة شعبية (أي لها مردود شعبي). ثم نسمع صوت سعاد حسني ليل محل مردات الأكرديون وهي تردد جملة «يا واد يا تقيل» فتمطعي نفس الإحساس، وتكرر هذه العملية باستخدام آلات أخرى لنجد أن الملحن يحاول خلق حوار بين صوت سعاد حسني والآلات وكأنهم يردون على بعضهم البعض. نجد أيضا تدخل الكورال في علاقة تضامنية مع الجملة وليس فقط ترديد نفس جملتها. فعندما تقول: «ياه ياه يا واد يا تقيل ياه ياه يا مشيئني» ياه داننا بالي طويل وانت وانت عاجياني»، يرد الكورال بـ«ياه ياه يا واد يا تقيل ياه ياه يا مشييا، ياه دي بالها طويل وانت عاجيها»، وهكذا. كل هذه التقنيات في اللحن تؤكد تلك العلاقة الجدلية بين تعبير المغنية من ناحية والآلات والكورال من ناحية

أخرى في تناغم عال ومتين كما نجد اللحن هنا أيضا يحافظ على روح الإيقاع الرافض حتى في الكوبليه الثاني وهي تقول: «أنا من حبه بأسى وده كده هادي هادي ورسي». فالملحن يستخدم هنا مقاماً شرقياً مع زيادة الطرقة على البطلة بالمقارنة بمقام غربي في الكوبليه الأول. ثم في الكوبليه الثالث ينتقل مرة أخرى إلى مقام غربي، مما يظهر مهارة سعاد حسني في الغناء والانتقال من مقام إلى آخر. وتعتمد سعاد حسني خلال الأغنية على حركات تمثيلية وهي تقلد حبيبها مقلما في: «وايدي ازاى، أه كده كده» و«دقته ازاى، أه كده كده» و«حواجه ازاى، كده». كما تهتم هنا ليس فقط بجمال الصوت ولكن أيضا بتعبيرته حيث أن خروج الهواء مع صوتها واضح ولكنها تتحكم فيه بشكل جمالي وتعبيري في أخذ النفس مع الكلام والتنهد والحفاظ على رنة ضحك في الصوت مما يضيفي جواً من التفاؤل والنضارة والشقاوة للأغنية

كفانياتي وشوش»، وهو إيقاع مشهور في الزار ويعطي الإحساس بالحنن والعديد والاغتراب فهي عندما تقول هذه الجملة نشعر بنوع من الاغتراب فعلا بينها وبين هؤلاء الأناس. ولكن الملحن لا يتركنا ننجرف في حالة الحزن حيث ينتقل إلى مقام شرقي آخر في. «وعصير العنب العنابي العنابي، نقطة ورا نقطة يا عذابي يا عذابي» لكي يعطي دفقة فلكلورية. وهكذا، نرى أن موسيقى هذه الأغنية قد قامت بالتضامن مع الحالة الشعرية للبطلة ولخدمة التعبير عنها

أنت سعاد حسني لكمال الطويل وصلاح جاهين أغنيات أخرى جميلة وقديمة مثل «بهية البراوية» و«شكيا بيكا» في «المتوحشة» وغيرهما. واستطاع الثلاثة بهذه الأغنيات أن ينتقلوا بالفيلم الاستعراضي إلى منطقة مؤثرة ومتطورة في الأسلوب ظلت وما زالت تجذب الجمهور بسبب ارتباطها العضوي بالظروف الاجتماعية والفنية التي نشأت فيها.

لماذا سعاد حسني الآن؟

حسارت في هذه المقالة أن أساقش عدداً من الموضوعات والأفكار التي تتعلق بمدى ارتباط الفنان بفنه والحياة بشكل عام من خلال المسيرة الفنية لسعاد حسني. وربما في خاتمة هذا الموضوع يظل هناك سؤال حائر: لماذا سعاد حسني الآن؟ في الحقيقة، لا أجد إجابة واضحة ولكن كل ما يظل يشغل بالي بخصوص هذه الفنانة العظيمة هو قدرتها على العطاء وموهبتها وعشقها للفن. وهي تقيم قلماً نجدها في عصرنا الحالي. هناك أعمال أخرى كثيرة لسعاد حسني مع مخرجين متميزين مثل صلاح أبو سيف وسهر سيف وشريف عرفة لم أتعرض لها هنا لأنني أردت التركيز على موضوعات بعضها. ربما تنبئ أهمية سعاد حسني الآن في هذا الزمن، مثلها مثل الكثير من الفنانين والشعراء والكتاب والمفكرين الأحرار، مما نشهده اليوم من تزايد مطرد في تقلص مساحة الحرية في الفن حتى أصبحت القيود تخفنا خنقاً. فكثيراً ما نسمع الآن دعاوى تحرم الفن أو تنهت الفنان لمجرد كونه يحترف مهنة التمثيل. ولكن كيف لنا أن نحيا بدون فن؟ هناك علاقة عضوية بين الفن والحياة لا يستطيع أحد أن يفصلها ولا يجب أن ننقدها أو نقد إيماننا بها بسبب دعاوى الجهل والإرهاب الفكري. إن أكثر ما ميز فنانين مثل سعاد حسني هو تمسكهم بهذا الفن حتى الرمح الأخير. وربما يكون هذا من أكثر الأمور التي نحن في حاجة إليها في هذا الزمن، فزمن الجهل هو الزمن الأقسى.

الهوامش

1. أنكر الصديق العزيز مصطفى محمد العنبي والعنبي على المعلومات الموسيقية القديمة التي وقرها في حديثها بعدد أفاني وأحيان كمال الطويل والتي وردت في هذه المقالة كما أنكر الصديق العزيزة عرب لطفي المبرجعة على ملاحظاتي لاهامة التي وقرتها في لغاني بها والتي وردت في هذه المقالة
2. تم الاعتماد في الكثير من مادة هذه المقالة على CD بعنوان «سوبرلا الشاشنة العربية» صادر من مجلة الفن السابع مع العدد رقم ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)
3. «عزوا الشاشنة» مستوحى من مقال المادف العربى سموان «سعاد حسني الانهار البيئي» والانتشار الطويل، نشر مجلة الرصد في أعقاب رحيل سعاد حسني، ١٩٢ (٢ يوليو ٢٠٠١)، ص ٦٦-٦٨
4. (١) إبراهيم العربى، مريم تتسلم من رزج جمعية لطيفة إلى لص الانفتاح، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٥٦
5. (٢) الفيلموغرافيا، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٨١
6. (٣) المرجع السابق، ص ٨١
7. (٤) إبراهيم العربى، «سعاد حسني الانهار البيئي» والانتشار الطويل، الوصد ١٩٢ (١ يوليو ٢٠٠١)، ص ٥٩-٦٠
8. (٥) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها وتربعت وحدها على عرشه»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٦٧
9. (٦) سمود الكرومى، «بنت مونت»، الأرواح ٢٢٢ (يونيو ٢٠٠١)، ص ٨٦
10. (٧) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٧٨
11. (٨) إبراهيم العربى، «سعاد حسني الانهار البيئي»، ص ٦٠
12. (٩) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٨٠
13. (١٠) إبراهيم العربى، «سعاد حسني الانهار البيئي»، ص ٥٩
14. (١١) المرجع السابق، ص ٦١
15. (١٢) المرجع السابق، ص ٥٩
16. (١٣) ناجى فوزى، قرأت خاصة في مولات السيدة المصرية (القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص ٢٤٧
17. (١٤) المرجع السابق، ص ٢٤٧
18. (١٥) نبيل راجب، دليل التائد الأدي (القاهرة دار غريب، ١٩٨١)، ص ١٩٨، مذكور في المرجع السابق، ص ٢٤٨
19. (١٦) ربيع الصبيان، «الطيف موزن - طبقة ومزالي»، ملفات المركز الكائنويكي المصري للسيدات، ملفات الأعلام المصرية، ملف رقم ١٨٦٢، مذكور في ناجى فوزى، قرأت، ص ٢٤٨
20. (١٧) إبراهيم العربى، «سعاد حسني الانهار البيئي»، ص ٥٨
21. (١٨) ربيع الصبيان، «الطيف الحي» (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص ١٧
22. (١٩) المرجع السابق، ص ١٩-٢٠
23. (٢٠) ساسي السلاموني، مقالات في السينما المصرية (القاهرة: مطبعة مادي السينما، ١٩٩٢)، ص ١٠١-١٠٢
24. (٢١) المرجع السابق، ص ١٠٢
25. (٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٢
26. (٢٣) سمير فريد، «أعظم فيلم مصري منذ «الأرض»»، جريدة الجمهورية (١٩٨٦/١٧/١)، مذكور في CD «سوبرلا الشاشنة العربية»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)
27. (٢٤) المرجع السابق
28. (٢٥) أحمد غريب، «درأت الهيبي، الوحدة التي تحفظ بكراة لماركرو الانفعالات وعماها لوى لورثها»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٥٨-٥٩
29. (٢٦) سمير فريد، «غرياه» (١٩٧٢)، مذكور في CD «سوبرلا الشاشنة العربية».
30. (٢٧) خيرة الشناوي، «على من نطق الرصاص»، خيرة الساء (١٩٧٦/١٧/١)، مذكور في CD «سوبرلا الشاشنة العربية».
31. (٢٨) أحمد غريب، «درأت الهيبي، الوحدة التي تحفظ بكراة لماركرو الانفعالات»، ص ٥٨-٥٩
32. (٢٩) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٧٩
33. (٣٠) المرجع السابق، ص ٧٩. وكذلك طارق الشناوي، «عزوا السومونية الرائعة»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٦٧
34. (٣١) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٧٩
35. (٣٢) المرجع السابق، ص ٧٨-٧٩
36. (٣٣) طارق الشناوي، «عزوا السومونية الرائعة»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٦٧-٦٨



خطابُ توَسَّلَ إلى وحشيهِ أخضريهِ

محمد علي شمس الدين *

(١)

أرأيت ؟

إني أتوسَّل إليهما الآن

أمر بين نيساتين وأخاف

أمر بين وحشين أخضرين

كما يمزّ عنق بين شفرتين تلمعان

وأخاف

إنه وقت طويل مضى علينا

ولم نكسب فيه بين يوم وآخر

لا لحظة لليقين

ولا لحظة للكفر

لا لحظة للخلاص

ولا لحظة للاندثار

أخاف

لأنني أنتمى إلى الكائنات البين بين

أخاف

لأنني أنتمى إلى الأوطان المعلقة في الهواء

كبهلوانات غير مدربة

إلى بلاد من خيوط العنكبوت البراقة

* شاعر وناقد من لبنان

أخاف لأنني أخاف وطني

أخاف الله والشياطين

العمائم والقلائس واللحي

أخاف من الحقيقة في اليد

ومن نظرة الجار

ومن يسأل عن اسمي

ومكان عملي

وموقف سيارتي

وأخاف ممن يسأل عن قصيدتي

وعن الحقيقة والمجاز

ومن غموضي أخاف

ومن وضوحي أخاف

أخاف لأن الوقت ينفد سريعاً

بين وقت وآخر

يتفطّع مثل حبل رثّ من الغسيل

ويتركني وحدي

مثل راكب نسي موعد القطار

أخاف من هذا اللاشيء

من الفراغ المليء بالجماعات

أخاف لأنني أعمى
لا يسندني في الطريق
أعمى آخر
أخاف لأنني
أتوكأ على الهاوية
وأفقاً بطرف العصا
عيون الضفادع
التي أسير عليها
في
اتجاه المستنقع

(٢)

تقول لي زوجتي:
«نيسان خلف الباب»
ماذا أفعل به؟
أقول لها:
انهريه
يذهب ككلب
أقول لها:
هو خلفنا
ولكنه أمامنا يا امرأة
بين نيسانين
سقطت أعمارنا في البئر
أخاف من الربيع
هل تذكرين؟
حين كانت تفتّح في بساتين لبنان،
وعلى جباله، الزهور والبراعم، ويهبّ
النسيم عليلًا في الغابات، وتنبثق
من داخل الجبال والسفوح الينابيع، لترسم

مضى كالنمل
يدوسها خُفٌ جَمَل
ويسحقها قَدُمُ فيل
أخاف من أن يقتلني مُنْتَع
أخاف من أن يقتلني مَنْ لا يعرفني
أخاف من أن أقتل نفسي
عن طريق الخطأ
أخاف من أن تُسجّل حادثة قتلي
ضدّ مجهول
أخاف

وليس لي وقت

بين نيسانين

١٣ — ١٣

١٩٧٥ — ٢٠٠٥ إلى أين؟

أخاف لأنني سهم طائش
أخاف لأنني واقف على شرفة عالية
وخلفي من يتحرك بريّة
ليدفعني إلى أسفل
أخاف لأنني عليل
ووجنتاي متفتحتان
أخاف لأنني أشبه رقصة الريح على الأسلاك
ورقصة الفِرْدَة
على وقع دغوف القَرّادين
أخاف لأنني أمشي بين نيسانين
كمن يمشي في اتجاهين متضادين
في اللحظة نفسها
أتبدّد

خرائط الطبيعة الغناء...؟

أتذكرين؟

كان نمة في ربيع لبنان

خريطة أخرى

ترسم بخيوط الدم في الشوارع والساحات

... في الرعب الجميل؟!

بين ربيعين

سقطنا كخطأ في الحساب يا امرأة

هل تذكرين الآن اين كنا نقيم في ١٣ نيسان

١٩٧٥م؟

لقد مُسحَ عن الأرض بيتنا، ومسحت الأرض

من تحته.

لقد هدموه وسرقوه وأحرقوه.

رأيت كتبي مشردة في الشوارع والخوانيت

وعلى الأرصفة تباع

هربت أولادي إلى أربع جهات الأرض

لم يكن يعرفنا أحد.

تذكرين يلا ريب، تلك الأوقات التي كنا

فيها ندور وندور، حول أنفسنا، في الساحات

أو في الشوارع، ولا نعرف إلى أية جهة نمضي،

نحمل أولادنا كما تحمل الققط أولادها،

وتدور.

لا الجنوب في مكانه ولا الشمال

لا الشرق ولا الغرب

لقد أنكرونا ثلاثاً قبل صياح الديك

وعلى أسمائنا ذبحونا

أخاف من الربيع

وأكره الربيع

تلعنمت اللغة في فمنا يا امرأة

ما الوطن؟

ما السكن؟

ما الآلهة؟

ما الشعر؟

ما الأغاني؟

ما الحرية؟

أتذكرين؟

في شهر انبثاق الحياة في الربيع، انحفرت

خنادق عميقة في بيروت، وامتدت الفخاخ

في السهول والجبال، وكان ربيعاً فادح

الجمال، أتذكرين؟

«نيسان خلف الباب»

نعم

اسمعي إليه يا امرأة

إنه يدق بأجراسه الكثيرة

ولكنه أيضاً يعوي

إنه ينادي بأجمل أصواته

ولكنه ينفخ في بوق مبحوح

إنه يلوح بغيوم بيضاء منتشرة في السماء

ولكنه يستر ثعباناً في السماء

إنه يتنفس بالنسيم الناعم

لكن تحشرج فيه العيون والألغام

إنه يحمل باقات من ورود حمراء

لكن انتبهي للدم على أوراقها

نيسان خلف الباب

يتجمل، يتدروش، يتوسل أن تفتحي له

وكالشهوة يفتح فمه الأحمر الناضج

لكن احذري يا امرأة
احذري ثلاثاً

لقد سبقه دم فادح
دم جميل وجليل

احذري من الخنجر خلف الظهر
واحذري من الخالب تحت القفازات
أكاد أبصر عينه الكاسرة
أكاد...

... أشم الموت

في ثيابه البيضاء

انظري يا امرأة

إلى ربيع لبنان

انظري إلى...

تسونامي بيروت

بالأمس القريب

هناك

على شواطئ الجنة؟

حيث المحيط الهندي يمتد على أقدام الجزر

كأحلام هادئة

وحيث تلوذ المتعة للأمواج

كان عشاق ومتعبون

وطالبون للذة

يستريحون لجمال الله على الشاطئ

فجأة

ماتوا جميعاً

كل نيسان يا امرأة مخيف

«كل جمال مرعب»

كما خبرنا ريلكه

أكنت تعتقدين حقاً يا امرأة
أن رجلاً واحداً

كان يمكن أن يموت من الحب
أو من الرحمة

قتلوه بألف من الديناميت؟

أكنت تنتظرين

أن يفغر الشارع شدقه

فجأة

ويقتل سيده؟

أكنت تنتظرين

أن يموت ملك الربيع

مكفناً بالربيع؟

وأن ينهدم السرير

بالعاشق؟

....

بذوده حتى شاطئ المتوسط

وأواجه البعيدة

وزعوه

على إسفلت الشارع

كما كان

يوزع الخبز على الناس

أراقوا دمه

كخوابي الزيت المراقبة

وأعادوه إلى أساس المدينة

كما ينبغي لحجر الزاوية أن يكون

أرايت يا امرأة

أن كل ربيع مسيح

وأن كل جميل مقتول؟

حياة كاملة

شام ٢٠٠٥

محمد علي اليوسفي *

(تاويل)

سيولة

لو أن تلك السنونوة اقتربت أو لم تقترب أكثر؛
لو أن تلك الأغنية لم تتلاش أو بكرت في التلاشي؛
لو أنني لم أكن هنا، كثيرًا، أو كنت هناك أكثر؛
لو أن روجي كانت أقرب مني قليلًا، أو كانت أبعد؛
لو أنني كنت، أو لم أكن، لكن من دون أن أشعر؛
لو أن هذه الكلمات لحظًا لا اسم لها فلم تُكتب...

ياها!
ها قد عدت إلى القول الجدي؛
مُقرًا أن الشام «هي هي»!
شام الله الأقدم،
قُذت من حجرٍ دهرِي،
بضمير باطنٍ تربتها أكثر مما يدي.

صيف القطرب

وإليكم بواحدٍ من مزاعمي: ادّعي أن هناك صيفًا واحدًا
يلدوم؛ وإذ ننسأه أو ننذكره، يومض في مساءاتنا ياقوته
الأخضر. أنا سميتُه صيفُ القطرب؛ فيه يرفسُ الطفلُ الذي
كان راكضًا بين الضلوع.

لا تتسرّع في استعلاء المظهر مبنا
شأنك لما تزعم حبًا أول؛
فهنا؛
لا أول...
إلا من ركض وحده!

عين شماس، نبح كان طفلًا

التبّع الذي رأيَ طفلًا؛ فقد غزارة الماء، والغفرة الجانبية
للسرطان.
عندما زرته البارحة، رأيَ واقفًا بمائه القديم.

صيف النهب

أرّخ جدي لقرنٍ ناقص؛
أمسك بالتاريخ من قرنيه.
لينة وصفت لي صيفًا واحدًا
أهمله التاريخ...

أوقات للصيد

أحيانًا أفترض أن لي عالمًا وأسكنه؛ لا لرغبة، بل لاكذب ما
يصلقه الآخرون. لكنني أعوذ لاكذب مثلهم: أستيقظ مطرّفًا
يقظة فخاخي، فأصغرُ لكلاي، وأذهب للصيد.

صمت في السياق

أدمنتُ الصمتَ خوفًا من شجاعة اليائسين (علموني
وقفة العزّ... وما تلاها) أنزل في الأعم من ذاتي مثل
جبانٍ حقيقي ولذته أمّه في بيت الخوف، وبعدها تلقته
أيدي اليأس. لم أصلق حربًا واحدة؛ فلم أستيقظ
مضغوطًا كالبارود.

صيّادون

خرجوا من المدينة تنتظرهم أرنب، ترغلة وسمانة؛ تنتظرهم
بطة، قبرة ودجاجة ماء؛ تنتظرهم حمامة؛

* شاعر وكاتب من تونس.

خرجوا من المدينة تنتظرهم حَلَقَة، إوزة رمادية وعُورَة؛
ينتظرهم زرزور، قطاة وحجلة؛ ينتظرهم قفْذ؛
خرجوا من المدينة ينتظرهم خنزير بري، ابن آوى ونعلب؛
ينتظرهم فَنَك، نَمَس وطُريَان؛ تنتظرهم زُرْبَاء؛
من هنا، من هذه النافذة، انتظرْتُهُمْ طويلاً فلم يعودوا.
ومع آخر الليل أطلُّوا لئلا يملكون؛ فأيقظوني بصخبهم، وهم
يثرثرون، مثلي، بأسماء الطرائد.

طائر الصوت

ما زال على كفِّي طائرٌ يصيح: « هذه مُنْذُ نَضَيْعِنَا وتبقى.. »

كهولة النهار

بأقدام مشجرة تضرب في كشافة الجحري، وأصابع نفاذة
تشفُّ الأغصان، يمتصُّ الضوء عَصَاةَ حياتنا. نحن القادرين
على القول « كلُّ شيء مرٌّ »، ما زلنا هنا. بعد قليل نقصد
الشاطئ، نعرى كأغصانٍ من ضوء، ونلقي بظلالنا أكواماً
على الرَّمْل؛ ذلك أن للظهِيرة أشباحها، لكنها من ضوء،
يفترس الظلال....

الليل

بالعظاية الساهرة،
بالطائر النائم،
بنياح كلابه،
بديكة الحارس،
بمذايحه الخفيفة،
بالسِّيقان المُتَفَتِّة،
بالثَّوباء،
بأطوار الخواص،
بالأحلام،
بخطط الغد،
ببؤي الآلات،
بعقرّب الثواني،

بآخر السَّاهرين،
بالصوص،
بشرفات نجومه،
بمنازل قمره،
بشمس التَّغْلِبِ الآخر،
بهمهمات الموتى...

.....
بهذا الدَّيْبَانِ على الورقة،
.....

بي وبك وبهم،
بغايبنا وغيايهم،
الليل يعيش.

التحلُّ الخالد

لم تكن قوَّة لذلك الصيف حتى يدفع بالماء المسترخي تحت
الجسر؛ كان كعْبٌ حدائِك قد انغرز في بيتٍ للتحلُّ، فأعطيناه
وقفاً. الآن انتهى كلُّ شيء. لقد جاؤوا في صيف آخر ليرَوْا
الماء تحت الجسر مطاوعاً، في استرخائه، جاذبيةً الباطن
وأطوار الخفة. لا أدري مَنْ مِنْهُمْ كرَّرَ كلماتي؛ بل ليس
مطلوباً من أحدهم أن يكرَّرَ كلماتي وهو ينحني على ذلك
البيت أو على بيت آخر للتحلُّ.

حياة كاملة

مررت لترك وراك، أثرًا ماءً
لتحرك كومة غبار
وبضع ورقات،
في رفاق مُهمَل.

من أجل ذلك،
من أجل ذلك كله،
جئت،
لتقارع موتك،
مُدْجِجاً به... حياة كاملة.

في بقايا البحر مستقبل الصحراء

سعدية مفرح*

نحن الحمامة المغوية ..

(١)

شجر في غابة كثيفة
يرتوي من ظلام سحيق في الأرض
ويتشمس من سماء سحيقة في علوها
هذا الكلام الذي أكتبه الآن
دون أن تكون قارئه الأول

(٢)

في ردهة صوتك
المراوح بين الغناء والبكاء
تعلم تلك الحمامة المغوية لحنها الأخير
قبل أن تفر فرارها الأخير .

(٣)

في تجاوب صوتك المغتسل بالدموع القديمة
تتمشى فتيات الليل
يرتلن آيات الفضيلة
ويرتجفن رهبة .

(٤)

في بقايا صوتك المرتل
ضحكة غريبة
تستدرج الفرح الضال
بسيول الدموع

(٥)

في نهايات حواراتك الطويلة
اقتراحات سرية

* شاعرة وكاتبة من الكويت .

لبدايات عفوية

وإضافات غير نهائية

وأشجار تدلي ثمارها

من وراء سياج الكلام ..

(٦)

كلما اندلق الحرف الأول من اسمك الغريب
في صحن الأحاديث العائلية
كلما نبتت في قلبي
شجرة جديدة

للذهول

بانتظار سقيا الحلول

(٧)

لسيجارتك المشتهية

غواية البداية

ولرائحتها

اعتذارات الضالين

لعيقها في نسيج دهشتي

حكمة الغيم

في سماء الشتاء ..

(٨)

« مرحبا »

بلكنة الفضاء المشاع

وبتركيز متع على ميم البداية

تعقب الـ « الألو » العبقري الأولى

الرتابة في قوضها

والغناء في صحراء البكاء

كل مكاملة

كل مكاملة

في الصباح القديم .

(٢)

صورة سوداء

حياة سماوية

بنسختها السالبة .

(٤)

صورة ملونة

دهشة الأعين فيها

تكاد تقضض سر المكان الأليف

وحركة المصور خلف العدسة

والضحكة المكومة بين زواياها

تشير للزمان العنيف بإصبع

وتختفي بقية الأصابع

(٥)

صورة واحدة

مهترئة لفرط ما تداولتها الأصابع العشرة

هي ما تبقى من ذكرى اللقاء الوحيد

أما الكاميرا اللاهية

حيث الأصدقاء يحتفلون بمناسبة ما

واللذان يدوان على هامش الصورة

يفتتمان الفرصة للضحك المشترك .

(٦)

الآن فقط

أذكر كل اللقطات الممكنة

والتي لم تلتقطها عدسة ما

فبقيت صوراً قابلة للتحقق

كما أشتهي

لا كما احتواها المشهد القديم .

(٧)

صور غائمة

صور مشرقة

صور سالبة

(٩)

تذكرت اللعبة الموغلة في حداثة المعنى

تذكرت رواج الكلمة

وأغنياتك ذات اللحن المرتجل دائما

مما ديت في غي التذكر

وكان الكلام وحده يملك مفتاح الذاكرة .

(١٠)

في بقايا البحر

مستقبل لصحراء

في بقاياي

رائحتك

كانها البحر

كانها البقاء!

لهشاشة المشهد بيننا ..

(١١)

صورة بالأبيض والأسود

ارم ما تبقى من فضولي تجاهها

وأضعها في إطار جديد

تتنافر الألوان

وتبكي الملامح بدموع معدنية !

(١٢)

صورة بيضاء

مطرزة بالغيوم الصيفية

والأرانب البرية

والشرائط المزينة لجداول التلميذات

وأكوام من السكر اللامع

وخيام على أطراف صحراء ريفية

وبيضه وضعتها حمامة للتو قبل أن يتعالى هديلها

ورسالة مضمنة بعطر الاعتراف الداهل

رجلا لم أحافظ عليه كالنساء ...
وبقيت صورته أيقونة للبكاء .

(١٣)

صورتي
موقعة باسمه الأول ...
أبدو فيها بعينين متسعتين
وجبين مقطب
وفم مفتوح دون ابتسامة
ودهشة لا أتذكر معناها .

(١٤)

صورتي ..
بالوانها الشاحبة ..
وتاريخها البعيد
وفرحتي الأكيدة
بمقامها الأول في محفظته الجلدية
سؤالي المباحث عن عنوانها الجديد

(١٥)

صورتي ..
بملامح الكترا
المستلة من زمان تذكره العجائز
ويتسمن بأسي غريب .

(١٦)

للصور مجدها الأنيق
والوانها المتناثرة حياة وموتا
وحياتها التجمدة في لحظة مضت
كأنها الموت .

(١٧)

للصور قصيدة دون كلمات
وموسيقى فائضة بالحنين
وصوت مرتبك
وخضرة مظلة من شرفة عالية جدا
لون ما .

صور موجبة
صور كثيرة تزدحم بالبشر
صورة أثيرة واحدة
محنة في الغياب .

(٨)

شاغلتنى الصور
شاغلت وجودي الحقيقي
لصالح وجود افتراضي مطبوع على الورق
له بهاؤه البين
وخداعه الخفي

(٩)

أربكتني الصور
بخلفياتها المتشابهة
رغم شخصياتها المتناثرة
والتواريخ المطبوعة على ظهرها بتتابع دقيق

(١٠)

ملأتني الصور
رسمت خرائط بقائها في ألبومات متشابهة
وسيجت بعضها بإطارات أنيقة
علقتها على جدران غرفتي
وأبقيت جدران روعي عارية .

(١١)

أذهلتنى الصور
حيث الآخرون المتباهون بمجلدها الموروث
والوانها الفاقعة
وتواريخها المزورة .

(١٢)

صورة أنيقة تبدو وكأنها عفوية
رغم أنني أعرف تاريخها المتعل
فاجأتني في إحدى المجلات
موقعة بذلك الاسم المذهل ..
فتذكرت أنني بكيت كالنساء

أصوات الليل الأخيدة

نصار الصادق الحاج *

اليقظة

في الأريكة يستلقي
مثل الكاهن
يقبض الجنة بالقليل من الوصايا
ولذة تشبه النوم في سرير الأميرات الشبقات
كل شيء يمر
مكتفياً بشريط الباردة
وأثناء التي تمسك الجمر
خوفاً من سهيل الجسد
وهو ينشطر مثل بذرة تتكاثر في براري الرمل
تخرج من لزوجة الأرض
إلى العراء المبجل بسيرة الحب الطويلة .

العذراء

تجلس على الظلال
التي تطارد الشمس في الضحى
تسأل النساء عن خيانة الأسللة
وعن وشم كاذب تحت أبواب الجسد
هل غابت الرؤيا تحت ركام الشهوات
وثرثرات المتسكعين في حانات البادية
ربما
الكثير من الأساطير
لم يمنح الحياة خصبها الأكيد .

الصوت

الوقت

منتصف الليل
كانت تجلس على كرسي ممزق المشاعر
في الجهة الأخرى من باب القلب
لامستها رعشة الروح
* شاعر من السودان .

والولد الذي كان خلف المسافات
يفتح شريان الوردية
لوحث بيد مرئية لصمت الفراغ
ربما يكف عن هذيانه
ويترك النهر يغوي سجون الجسد .

الغياب

كان حاضراً
يلوح دائماً بفراق حزين
لكنها
الرأفة
ما زالت تشبك سلام المخروج
بأحضان دافئة الحواس
في اللحظة نفسها
تأبى أحذية الوداع
من الدخول إلى خريطة الغياب .

فينوس

مثل وردة بيضاء
في آخر الليل
تفتح الشبابيك لرائحة العشب
الذي أيقظته صيحات المغنين
ثملاً كان
يفتش الضوء في عيون العابرات
أنزل الكؤوس عبر مزارق قدم
أهدته السماء للأميرة
حينما كانت طريحة النهر
تكتب الرسائل بحبر الملذات الشحيح
لوحث بقبلة
وأشرقت توزع السلام في بيوت العاشقين .

مقاطعة

سلام سرحان *

سيذيف	وأنا أرقب الجموع	خلاص
مرة أخرى	تسير مطمئنة	استديرى
سأتسلق ذرى اللذة.	إلى حتفها.	لنقفز صخرة الألم
رهبة	إضاءة	نبداً حرية
الوجوه،	جميع الأسرار البعيدة	تبدأ من سطوة الجسد.
التي تقاطع في الزحام	تقع	إشواء
لا تخفي خشيتها	في انتباه الجسد.	رائحة أنوثتها
من سقوط ملامحها	اعتداء	إضافة مكررة
ذهاب	أنوثتك؛	إلى تاريخي الشخصي.
سأغادر هذا العالم	تهز علاقتي بالعدم	شبق
مطمئنا	تفككني قفزة قفزة	ينهض البحر
لو كنت أعلم	أنوثتك!	إلى عريها
بأنه لا يحدث من أجلي.	نعم أنوثتك؛	فتتساقط أطرافى
مناورة	أكبر اعتداء عليّ إطلاقاً.	والخريف يطول.
هي تدرك	جهل	تشابه
أن حضور ساقها	جسدي:	الظلام الذي يضميني
يحاصرني	الغارق في حدوده	يعلم
وأنا أدرك	لا يعلم شيئاً	أن لا فرق
أنها تحاول	عن قفزاتي السرية.	بين جسدي
تشديد الحصار.	خلود	والصخرة المجاورة.
صرع	جلجامش:	رافعة
الجسد:	الذي أضاع عشبته	أشفق
الذي تحاصره قوى الطبيعة	لم يدرك أن «الآن»	من قلقي عليّ
يتأمر عليها	يساوي الأبد.	

* شاعر من العراق يقيم في إنجلترا.

مع جسد آخر.

رهان

ينشق معطفها

عن طريق

أراهن

أنه يفضي إلى الخلود.

انطلاق

جميع القفزات

تبدأ

من اقتراح الجسد.

فج

بيقين دون كيشوتي

أواصل انتظار

ال «قصيدة»

التي ستوقع الأبدية

في شركي.

سمو

الرغاب،

التي تحاصرني

تحرث في جسدي طريقا

إلى النيرفانا.

قفزة

إليه تصعد

ما...

يكمل الدفء

ويعيد اللعبة إلى أعضائه

يغمض أوهامه الباردة

وإليه

توقظ موته الكائن

ويلون أطرافه

قفزة

قفزة

هو:

الذي أحصى نوافذها

ليعيد للجامش

عشبهته وانتظاره الفاجر

هناك

تكمل الشهوة أوهامها

ويذوب اللسان.

إذن... هي طبولك باتجاه البئر

وتقول

بما يشبه اللعبة

ويكتمل إلى الأنثى

بالإضافة

إلى الموسيقى!

التي تطلق الأميرة

وما تبقى من اللصوص.

تقول بالدفء

الذي

يسبق الفريسة

حيث

تخلع الأحبة

فيكتمل الذئب

الذئب الذي يقفز المدينة

ولا يصل إلى البئر

هناك تسقط القذيفة

فيقترب الصمت

وما يتصل بالغزال

الذي يكمل القفز

ولا يعود إلى الحفل.

علاقة

من بعيد

من مسافة تناسب شغفي

باللانهاية

انظر اليك

لأرسم علاقتي بالكون.

عماء

أسماء الأشياء

تخمد حضورها

وتهرم أسننتي.

بوح

الأنثى:

التي تتسلل إلى أسرار أصابعي

لم تبح لي بأي منها.

انعتاق

الشهوات:

التي أطفأتني

أخذتني من

عبودية اسمي.

اكتمال

قبلة قبلة

تفضين اشتباكي

مع العالم

ترفعين أصابعي

عن جميع التفاصيل

وتكملين حيواني.

قصي اللبدي *

إيقاع الجفن
٥
غفوت على كفي، أمس،
عشر دقائق،
ثم انتهت
ولكنني لم أجد حول قلبي
سوى
نلمي
ويدي..
قلت: من أين تأتي القصائد؟
من أي بحر؟
فقيل: انتبه يا فتى،
هو سر

٦
لبلادي
هيئة طفلين صغيرين
يجران نهارهما من رجله
إلى الماء
كيلا يغفو قبلهما
سأسمي الأول قابيل
والآخر هابيل،
وأقول:
انتظرا

فأسمته قوس الأمل..

٢
نفس موسيقي
يصعد
من بين يدي
ومن حولي
فيما ترقص، متفرعة بالريح،
ستائر نافذتي
وتهم ثيابي
بالطيران
نفس موسيقي
يقطر
من ظلي الملائن

٣
..اسمك قنديل،
أحمله
بيدي العمياء
وأسير به،
في الطرق المجهولة
أو
فوق الماء

٤
ثر عادي، النظرة،
لولا

١

أنا ابن التي..
لم تنم جيذاً،
منذ عشرين عاماً،
ولم تر لو حلماً واحداً،
أو أقل
أنا ابن التي..
بيست راحتها،
وجفت مياه مفاصلها،
وهي تبحث عن سبب واحد للحياة،
ولما تزل..
أنا ابن التي..
جوعتها يداها،
فأطعمت الطير لحم أصابعها،
ثم غطت له عريه بالحصل.

أنا ابن التي..
لم تعد تذكر مما رأت
غير أن الحياة التي تتمدد في الموت
أسهل مما نراها عليه

أنا ابن التي
انتظرت،
وانحنى ظهرها، سنة
بعد
أخرى،

* شاعر من فلسطين .

سنرى
ماذا تفعل بالناس الأسماء

٧

.. واسمك؛
لوني المخطوف،
ورائحتي.
أتحسس فيه ضلوعي، أو
أتشممها
وأسير وراءك، كالثائم،
من حجر طاف فوق الماء
إلى
حجر هائم،
كالريح، على
وجه

الصحراء

٨

أنسى ساقتي على المشي،
ويقرب البيت..
فأنسى المشي، على العتبة.
أغفو في حجرة عيني المغلقتين،
فأنسى
البيت

الناسي ميت
أم أن النسي هو الميت؟

٩

في ما يعتم،
شيئا شينا،
في المرأة

في ضجة ما ينسى،
أصغي لصهيل ناء..
يهدر

أعلى من صوت الذات

١٠

جسدك
بيت في أعلى الليل،
مضاء بالشهوات

ودخان أبيض
يصاعد من رأس التل،

وينفذ في العتمة
والريخ

- ما هذي النار؟

يصيح الشاعر، ثم يمد يديه
كمن يتحسس ظهر حصان..

- ما هذي النار، هناك؟

يصيح

- جسد هذا، أم كلمات؟

١١

الحنين

التفات إلى ما تأخر من جسد

أو يد

.. وسرير وناقذة، ومساء مهيض

وغياب على صورة الأجدية،

أعلى من الليل..

يفتنحه من أحب، ومن لا أحب،

ويدخل

لكنه ليس تفاحة، فيسد بها الجوع
أو
يتشافى المريض

١٢

ما تكون القصائد، إن لم تكوني

يدي

التي كتبها

وعيني

التي أدبتها

وإن لم تكوني فمي،

فمن أين لي بالكلام؟

أنا ظل صوتك؛

ما قلته صار بعضي،

وكلتي

ولوني

وعافيتي، وصحيح حديثي

وما قلته

صار وجهي وعيني

وامراتي وأبي وورثي

وما قلته صار خبزي، ومائي

فلا تيأسي من مريضك،

بضع

د

ق

ا

ئ

ق

أخرى،

وأخذ شكل الإناء.

قصيدانه

وجدان علي*

ضفيرة

يضفري اللقاء..
شوقاً..
وفرحاً..
والماء،
أرجمه فيّ،
وأسكنه لحداً..
مكلاً..
بعرائش الصبر،
المطلل
بندي طراوتك،
يروق لي ارتشافه،
وكلما جفّ..
استدعيتك..
... ..
!!!... ..
نلتقي،
وبانتهاء الوقت..
تنبت عصور الصبر،
وبداء المغادرة..
تشيخ!!!!

إطلالة

من شرفة طرابلس..
ألمح الموج..
مُدَّهناً..
بزبد انتكاساتي..
مزيداً
من نظرة شاردة؛
أعرف أنّ الماء..
يتلون بأكثر من الألوان،
وأن السماء..
تدّر حليّتها..
بأكثر من المذاقات،
وأن باسقات الشجر..
تجرّ إلى حيث لا يصل،
وأن عموداً.. صديئاً..
يقصم ظهره،
وأن الشمس..
على سطحه تتكسر،
وأنني..
لا أستطيع الاقتراب!!
* شاعرة من ليبيا.

قصيدتان

علي ناصر كنانة *

أن أعيدي إلي الجنون..
لتسعدك اللغة العاقلة!
واسلكي المستقيم
وخلي لي الطرق المائلة!
فلست بمستمع
بعد قتل النواح لغير نواحي
ولست لأحمل سيف الحماقة
كيما أموت خوؤناً،
سألقي سلاحي
وأهجر ك نحو نفسي
واملاً كأسى
وأشرب حتى الشمالة كي لا أفيق
لأقطف من حقل وهم بريق
يرنو إلى القادمين
مع أو أن الرحيق
أصبح يا قادمين
بصيفة الراحلين:
ذا وداعي..
وبعض حزن الصديق
وماء عين الرحيل
يوم انتخى للمصراخ
ليس سوى المستحيل
كان الصدى.. الصدى الذي
على مداخل الزمان
يرقب في لجاجة قيامة الأوان
تخرج من خرافة الطنين
أو من بيان قولها المبين

والقطار الذي
في نواح المغنين
قد قيل فأت
أشعر لما يزل
عامراً بالأزل
ورحيق الحياة
شفق الذكريات
ليس كما شفق الذكريات
والغسق
والتراب له نكهة
لست أعرفها
والمياه البريئة
منكوبة بالفرق
والمحبون
غير المحبين
والأصدقاء
تلاشوا على مفترق
والكتاب الذي
خبائه الأمومة
قالوا: احترق
...
وذا ما تبقى من الذاكرة..
هشيم من الصور المشتتة
تداعت على موقد الدائرة
وكم دار بني صوته والنداءات
حبرى وأصدائها حائرة
كدت أصرخ بالهجرة القاهرة
كالفريق أسأل نفسي
بعيداً.. بعيداً ترحل الذكريات
وتأخذني معها
وتترك ظلي
تخب به الريح والطرفات
بعيداً.. كان المكان
تكور في خطوة والزمان
تدحرج (كيف أعرفه؟)..
يختال بين الكرات
....
بعيداً..
كذا تأفل الذكريات،
وجوه ظننت بها ألفة..
ما رأيتني
وألقيتني كالفريق أسأل نفسي
فتفجعني الهمهمات
أيتها الذكريات!
وحذيني بظلي
لتقبلي الكائنات
أو دعيني كما كنت دوماً
وحيداً كدمع
على لوحة
فوق ماء الفرات
المكان مكان
وإن كان وهم المكان
والزمان زمني
وإن كان وهم الزمان

* شاعر ومترجم من العراق يقم في السويد.

أو من جحور وطأة الهوان
... يا أيها الزمان
أغرب.. وبلى المكان:
في نقطة بينكما
عزمت أن أكون.
خذا الحياة كلها
وحصتي: الجنون..
في فيضه تستنسب الإقامة
لرثما يحين موعد القيامة
ويأفل النسيان.
وأفلاً أروخ في ضباهه
تسبقي الأشجان:
ما أنعس الإنسان!
كنافل يُداس في ممالك الهوان.
ما أهون الأفل في النسيان!

مياه الغريب

أحفر نهرًا كل صباح
ينبع من روحي
ليصب مساءً
في روحي.
- هكذا أقاوم الجفاف.

كلما رأيت ماء يجري
استيقظت ذاكرة الأنهار:
من «الغراف»
إلى «خريسان»
يتهاذى بي «دجلة»
عكس التيار.
- هو الخنثى، وديندنة.

الزوارق الورقية

التي عومها ماء الطفولة
احترقت في أعماق الساقية..
وما عادت أوراق الكهولة
تصلح لصناعة زورق،
ولا الماء مائي.
- يا لقسوتها.. لعبة الزمن.

على حافات «هور الخويزة»
يتناقص الماء
والطيور
والجنود..
وأنا أقرأ المزيد من الكتب
وأكتب المزيد من الشعر
والمزيد من رسائل الحب
حتى فاض بي التمرد.
- هكذا بقيت حياً.. أعني ميتاً.

اقرش رمل الخليج وقصائد السياب
وحيداً أنتظر البصرة
التي كانت تقع على كوكب المريخ!
ولكن الكويت لم تمهني
والأثم المتحدة زحلفتني برفق
على كوكب جلدي
بخادعني بالآفة وأقاومها بالحنين.
- ما فتئت أساني تصطك برداً..
والذكريات.

كانت ستوكهولم تحاصرني بالماء
والبحر أمامي أني توجهت..
ولكنني.. ولا مرة واحدة
عرفت حفة لأتذوقها.
- كنت أخشى على مذاق

الرافدين من الملوحة.

كانت الباخرة «سليبا»
تمخر عباب «بحر الشمال»
من الشمال إلى الشمال
وأنا الغريب على متنها
أبحث عن جنوبي الضائع.
- دون مغث.

وقفت على نهر «التامز»
مغمض العينين
يتماوج تحت أحداقي
نهر آخر
تدجل وتفرّت في عروقي
وما برحت نوارس المشاكسة
تصطاد أسماكِي.
- أكاذ أمسك نورساً بيدي.

كلما عبرت نهر «الفولغا»
يباغثني
إسفلت «جسر الشهداء»
بأقدامي التي لم تغادره:
جيتة وذهاها.
- من اين لي بأقدام تكفي لجسور
الشهداء?

لم يكن «المتوسط»
سوى شرق
قرأته في رواية «منيف».
وما «بيروت»
إلا تلة الغريب.
- الحدود المفتوحة مغلفة جداً!

قصائد حب ساذجة

حسن النوايا*

- (١) ضيّعني العشق ..
فللملحني الشعر المتألق
في عينيك الشاسعتين .
- (٢) ولأنك عاشقتني
سأخاف عليك
من غدر نساء
ونساء .
- (٣) ماجدوى ..
أن تختبئي
وأنا آخر قلب يؤويك .
- (٤) إقتربي ..
حتى أتطهر من خمرتي
وريبة قلبي
وجنوني .
- (٥) ما أقرب وجهك مني
* شاعر من العراق يقيم في السويد .
- (٦) لكن ..
ما أبعد قلبك عني .
- (٧) لم أطلق سهما
لم يصطد
إلا قلبه .
- (٨) حين امتدت كف البنت
لتقتل نحلته
حزنت ورده
لما امتدت كف البنت
لتقطف وردة
لسعتها نحلة .
- (٩) يا قمح
لماذا غادرت حقولك
وسكنت بعينها
يا غسل ..
لماذا غادرت خلايا النحل ..
واستعمرت شفتيها .
- (١٠) صحيح ..
أن نجمتك عالية جدا ..
لكنها معلقة بسمائي .
- (١١) هم يتذوقونك ..
ويشتهونك ..
وأنا احبك فقط .
- (١٢) الذين يشبهون بعضهم
صاروا ينعنونني بالغباء
لأنني أحببت
التي لا تشبههم .

وأريد أن أتسلقك	(١٣)	أنت لا تشبهين أحدا
وأصغ ..		وأنا لا أشبه أحدا
للبكاء العاشقة .		ولذا التقينا .
رطب أنوثتك البصري .	(١٩)	(١٤)
(٢٣)		أنا شجيرة وحشية ..
لا غير الصعلوك		شذبيبي .
أنا ..		(١٥)
من أعاد عصافير الفرح		قد تمسكين الثريا
لشفتيك الدامعتين		ولكن تذكرني
وعينيك الذابلتين .		أن أصابعك
أيها الملكة .	(٢٠)	من ضلوعي .
(٢٤)		(١٦)
بهدهوء		دموعك حبات قمح
جاء الموت		وأشعاري عصافير .
وحين رأى العاشق		(١٧)
منشغلا		أيها الشعر ..
بدموع حبيبته ..		أنا أتعذب
تعشّر ..	(٢١)	بالله عليك
ومضى خجلا .		دع طيفها
(٢٥)		ينأى عني .
ساقصّ جناح الريح		(١٨)
حتى لا يطفأ لهب أنوثتك		لأنك فارعة
المتوقد		كثيرا ماتوهمت
من أنفاسي .	(٢٢)	أنك نخلة فارعة
(٢٦)		
لم أبصرها يوما		
	إصمت	
	يا عندليب قلبي	

على مملكة العنب .

(٣١)

لكني لن أحلم أبدا ..

بسواها .

(٣٦)

حين انحنيت

(٢٧)

أنت الفاجعة أخيرا ..

لتقيل قدميها ..

وأنا دمهها ..

رفعتني ملائكة السماء

الى شفتيها .

(٣٧)

لا أودعك ..

(٣٢)

تركت لساني بلا مذاق !!

لأنني أحب الحياة .

كلما حظ طائر العشق

(٢٨)

(٣٨)

على رأسي ..

بالحب عليك

ما أسعد هذا العاشق ..

وجدت قلبي يشتعل بمعنى

خبري الشعر

يجوب

الأنوثة ..

أن لا يطاردني ..

الشوارع والحانات

ولساني يردد الأشعار .

كي أهجع قليلا .

دون قلب

(٣٣)

(٢٩)

وبلا ذكرى .

من يضيء لعاشقتي

بعد الموت ..

(٣٩)

قلبيها المطفأ

ماذا يحدث

لوتكرر العشق

سوى قبلي الناضجة ..

لو أدفن

نفد

في قرن الحروب .

في عيني ..

وربما ..

(٣٤)

أو نهديك .

فسد .

ما حاجتي للضوء

(٣٠)

(٤٠)

مادامت أنوثتك

سأموت

أية حياة هذه ..

تشتعل في قلبي ..

لكن عيوني

التي صار الحب بها

ليل نهار .

تبقى هائمة

يشحذ القبلات ..

(٣٥)

في طيف امرأة

من العدم ..

أيتها الخمرة ابتعدي ..

قد تطرق باب القبر

أية حياة .. !!

لقد عثرت بثدي عاشقتي

يوما ما .

البحر الذي تدرج في العتمة

عادل الكلباني *

هذا الحصن الذي طارت اليمامات من فوق بروجيه
المطلّة على الوادي السحيق
هاربة في الفضاء من عين فخ وجارح

(٢)

امطرت السماء غزيرا هذا اليوم
وكان وميض البرق
يخطف الأبصار والرعد يزجر
كعواء ذئب جريح
استحضر قبرك المقدود تحت ظل
شجرة السمر الصغيرة حيث بقايا لوحة لوجه عتيد

(٣)

لا تبدو الأشجار عالية كما توقعت
لقد انهارت أوراقها في الزحام

(٤)

تدفق الضياء ولم يسطع الا على كوة في الصدر
ماخوذا بالجرح الذي تدرج في العتمة
فاض
حيث القضبان فوق الجبل المضرج باليباب

(٥)

حان موعد إيابك صوب الفراديس
أيها الطائر المسجى في رفة الجفن
وترتعش ، السماء توغل في الدمع

الى اختي (زيانة) وزوجتي (أم فلسطين)

(١)

هل عدت وحدك تبكي
النحيب يقطر
من بيتك المسقوف بالعواصف.
هل تمرغ الدمع في التراب
ومرت بقربك النهايات التي
يحضنها البكاء
بالها من مخايل...
حتى المزن الذي هطل
على سفع غارب لم يرو الشرخ
المنحوت في الصدر
اثما ظل يسكب قطراته الحمراء
حتى تدفق في هذا الليل المشرق خلف الشجر
سواده ما زال تشربه الجذور ويفثها في
الاوراق الياقة مصير عتمة ودخان.
دع الأبواب موصدة في الحصن الذي
اغرقه الحزن
لا تفتح علينا أمواج الدموع
دع البحر ساكنا انه الآن لاه في زرقته
المبحرة وسط سفائه
التي تجوبه بأشعة الحياة
دع لي الرحيل المتوج بتاج المرارة والجراح
* كاتب من سلطنة عُمان .

العين اذ تخطفيها اجنحتك الزرقاء

حان موعد إيابك

ونحن نسافر في المناهات

حيث الاحصنة المنحطمة

ارجلها من قوة الحمل

يتكدس خلفها أشباه فرسان

مزنة أجسادهم بالجرح والجوع

وأنت تخلق في الغيم ساطعاً أخيراً

في عثك الاخضر

(٦)

هي النوافذ كما عهدتها أول من تسطع على الجرح

وتدلقه نيشا حزينا في الزجاج

(٧)

كم مرة صافحت السماء بعينيك وانت ترنو

الى شيء بعيد خلف السحاب

غفوت قليلا على ذكراك كوجع استطال اضلاعه

كالجبل

وانحدرت دمعة وسط هذا التمزق

كصخرة في أقاصي البكاء

لترحل كالفرقد من عارض قد طال مطوله

طور سنين

فتمدد لاسعا الناظرين

حزن فقدك كضياء في السماوات

(٨)

لمن تقرع الاجراس بعدك...

لكائنات خلف

الجبال أثملت المناهات في لوحها المؤبد
أم لأشجار تعانق الجفاف في مستهل الخريف

(٩)

من يأتي بعدك ربما يفتح الباب للزائرين

لكن ظله الزائف عويل ريح وسراب

(١٠)

أتعبت الذين يجيئون بعدك

حاملين البريق في الطرقات

نادوا بأعلى أصواتهم وتبدد صراخهم في الفراغ

كبحر لا يابه بأحد...

لقد رحلت تاركاً

وراءك الجرح يوغل في الجدر

كالمسافات الحزينة بين العتمة والنهار

(١١)

كانت تغرب وراء الأشجار التي

انتحرت ظلالها في الغروب

هي الشمس تشرق على هذه الصحاري

المنهبة بالرمل والدمع

(١٢)

لم يغمر القمر المتدلي من قبة السماء

مياه السواقي بنوره التي أسكنها نقيق

الضفادع الكثر المنزوية وراء الضفاف

والأفاعي التي فارقت صخورها الى حين

ولا عبر بضياته الفضي

صوب القلب الميتل بالريح

على رصيف نهر موسكوا

يحيى الناعبي

أفرع النوافذ الفجائية	حنجرتك	بيدين مخمليتين
ويعمل العشق المحتدم	قيثارة الراعي	تقرأ أنا اخماتوفا
أرسم على صقيعك حلم ذكرى	فأهبط من اعالي الجبال	على الرصيف
اللقاء الخنون .	مغشيا بالضباب	تناسل حوريات النهر
هذا النهار المعتم	مغمورا بالألق .	بين ضفتي شفتيك
عزاء الظافر بهذين	بيرة الطاحونة القديمة	تخرج الكلمات بلذة الحزن
الليالي المضيفة بالقسوة	اغوتني	الجرانيتي البارد
حين تسقط شهوته	لنعاس الشمس	نبیذا يرش على
في سراب الرغبة الميتة	حين تبرز من عينيك	قبور العشاق في الغابة المجاورة .
حيث المعابد	تركتني مهشما	الهواء تحدر من صوتها
مؤججة بالاجساد المشمعة	بين صخورك الليلية	ووجهي كظائر حر
بالدجل	محمولا بانتصاراتي الوهمية	تنائر على ضفة النهر .
المراة بلسان ابكم	حيث دون كينخوته	وسط تلك الغابات
والعصافير تقتل باتجاه الصلاة	محمولاً برسائله الى دلثيا	ثمة روائح لفجر
بتصوف مروع	كنت اوزع اسراري	أشعلوا القبلات بلون البحيرات
حين الدبة تكمل أحلامها	برعشة القلب المكسور	فيغثرت الغيوم
بقوت الاظافر في الليالي الباذخة	وارام الصدع الحافل بالذكريات .	كظفل باعد في خطواته .
تنوسد صخرة السبات	الجميع مروا من امامك	ظلك الذي بلمته الوحدة
المنجرفة من قيعان السنوات	حينما كنت نائمة	في أعماق النهر
التهالكة .	في مثلك الحريري	كان يصغي اليك
لذا . . سوف	إلا أنا	بينما كنت تفجرين
انصاع إلى منفاك	لم اصل بعد	ينابيع اوتارك وزهورك المباركة
باندفاع غريزي	كنت في طريقي	فيحرق تلك الهالة
قبل ان تأخذني الريح	الى السماء الفضية الخجولة	من الخطايا
إلى تلاويح الشيطان الآسنة .	بأصابع زجاجية	تحت شجرة الندم .

أصابع

طالب المعمرى

لنأخذنا إلى	عالية هي الأصابع
جسر	كلما تسلقت
بين أرضين	جداراً أو شجرة
بأصابع اليمين	رفعت كأساً
أم الشمال نسير	أو جثماناً
أي يد	كلما رسمت
تلك التي نتبع	بالطباشير سحابة
أصابعها	بيضاء ناعمة
في العتم	في
عالية هي الأصابع	وجه السواد
كلما قُلِمْتُ	كلما همت
استطالت	بتلوحة وإشارة
كالظفر	عين المقص
كشوك الورد	على العشب
الدم توأم	سواسية بالقطع.
بينهما حياة	عالية هي الأصابع
عالية هي الأصابع	حين
أصابعنا.	تكتب الوعود

رسمي أبو علي *

الشاعر أحمد أصدر مؤخراً مجموعة شعرية بعنوان «جيل الضحية» ولما سألتها عما يقصد أجاب : أو لا تعرف .. انه جيلكم ..

كان أمامنا بضع دقائق فقط لنغادر مبنى نادي السينما ولذلك أسرعت في القول وأنا أحس بشهية كبيرة للحديث أفتقدتها منذ زمن بعيد .. كأنني أريد أن أعطي صديقي شيئاً من نفسي:

- اسمع .. سأقول لك شيئاً .. أعرف أن الظروف كلها قائمة وكنية وأن أحلامنا كلها قد تحطمت .. أعرف هذا كما تعرفه أنت ولا جدوى من الدخول في التفاصيل ..

- ولكن .. بعيداً عن كل هذا .. بعيداً عن كآبة المشهد العام وعبثيته وسوداويته .. بعيداً عن كل شيء .. فقد اكتشفت أنه ما زال يوسي أن أحظى ببعض المسرات الصغيرة .. دون أن أشعر بالذنب .. مسرات صغيرة مثل مشاهدة الفيلم الذي شاهدناه قبل قليل .. مسرات تكون أحياناً أقل من صغيرة .. هذا الصباح استيقظت باكراً ورأيت من نافذتي عصفوراً يقف على شجرة سرو تتأرجح قليلاً .. وكان العصفور يزقزق .. ذلك العصفور كان سعيداً وقد نقل إلي شيئاً من سعادته ..

وليلة أمس وقبل منتصف الليل ركبت الباص وكان ملوئاً بعمال متعبين تتطوح رؤوسهم لشدة تعب النهار ، لكن الباص كان دافئاً .. وأحسست أنني داخل أسرة .. كيف أقول هذا ؟

مسرات صغيرة .. انتبه لها .. هي كل ما تبقى لنا .
وأخيراً سأقول لك .. فكّ حدادك الداخلي .. أعرف أنك في حداد غير معان .. فك حدادك يا أخي .. فلم يبق لدينا

١- مسرات صغيرة

(إلى عدي مدانات)

كنا قد فرغنا للتو من مشاهدة أحد الأفلام في أحد نوادي السينما حيث جلسنا في الغرفة الصغيرة في مدخل النادي لندخن بعد انقطاع دام ساعتين ولنستجمع أنفاسنا قليلاً قبل الانطلاق كل في طريقه.. قلت لصديقي القديم الذي لم أره منذ زمن بعيد والذي أعرف أنه يعاني من مشاكل صحية جدية ..

- أترى .. هذا الفيلم الذي شاهدناه يقول بأن الفن هو بين يديك .. قريب منك جداً ولا حاجة إلى وجود قضايا كبيرة لتخلق فناً حقيقياً .. وكنت أشير من طرف خفي إلى ماضي صديقي الحزين المفعم بالأيديولوجيات .. وربما كنت أشير إلى ماضي أيضاً إذ أنني لم أكن بعيداً عن هذه القضايا الكبيرة وإن كنت أقل أيديولوجية من صديقي - إذا جاز التعبير.

وافق صديقي بحماس على فكرتي مردداً : طبعاً .. طبعاً .. الفن - كما تقول - هو بين أيدينا ولسنا بحاجة أن نهجت عنه بعيداً ..

- لا زلت تدخن ، علقت ، بعد أن اشعل صديقي سيجارته..

- أدخن قليلاً رغم أن الطبيب منعهني كلياً بعد أن أجريت سلسلة من عمليات القلب.

كنت على وشك أن أرحي إليه بنصيحة عن مدى خطورة ما يفعل . لكنني أمسكت لعلمي أنني سأفعل نفس الشيء لو كنت في مكانه مع أنني لم أجز سلسلة عمليات للقلب أو غيره بعد.

- جيلنا .. ماذا يسمونه؟ جيل الستينيات .. أظن أنه وصل إلى نهاية الشوط .. هل أخبرتك أن صديقنا * كاتب من فلسطين

تساهم في حضانة البيض وقالت بأنها متأكدة من ذلك لأنها تعرف كل الحمامات جيداً ..

وكان هذا التأكيد مفاجئاً لي .. فأن تحضن حمامتان عشهما أمر عادي ، أما أن تساهم حمامة ثالثة في عملية الحضانة فأمر لم أسمع به من قبل .. وتساءلت فيما إذا كان هناك نوع من التعاون والتضامن بين الحمام مثل بني البشر وتساءلت بشيء من الخبت فيما إذا كان الذكر زوجاً لاثنتين من الحمام ؟!

وهكذا أصبح الحديث عن الحمامات جزءاً يومياً لطيفاً ممتعاً في حياتنا .. بل إن زوجتي التي تكثر من النقاط الإشارات حيث تتفਾਲ بأشياء وتتشام من أشياء ، قالت بأنها متفائلة من وجود هذا العش في بيتنا وأنها قد سألت إحدى النساء المسنات فأكدت لها أن وجود الحمامة يعني أن «رزقة» في طريقها إلينا .. غير أنني لم أعرف ماهية هذه الرزقة !

.. إلى أن جاء يوم وكانت ابنتي ذات الثماني سنوات تلعب كعادتها على سطح المنزل عندما فتحت الباب بسرعة وقد علا الخوف وجهها وهي تقول بأن طائراً أسود حاول أن يهاجمها. فلم نعرف ماذا حدث إذ أن الطيور لا تهاجم البشر. ولكنها أضافت بأنها شاهدت حمامة تطير وهي خائفة .. وعلى الفور أسرعنا إلى العش لنجد أن الحمامة قد اختفت. غير أن البيضتين كانتا هناك ، وقد فكرنا أن غياب الحمامة قد يتسبب في أن تصبح البيضتين باردتين وبالتالي قد تتأثر عملية الفقس أو ربما لا تحدث أساساً !

لكننا استعدنا بهجتنا وفرحنا بعد حوالي الساعة عندما عادت إحدى الحمامات لتجثم على البيض .. غير أن الأمر لم يطل عندما وجدنا بعد ذلك أن العش أصبح خالياً من الحمام والبيض .. ويبدو أن الغراب قام بقلعه بعد أن حدد مكان العش في المرة الأولى ..

وقالت طففتي بعد ذلك بأنها شاهدت الحمامات الثلاث وهي تحوم بهياج باحثة عن البيضتين في كل مكان .. وفاجأتني إلى حد أنها دفعت بالدموع إلى أطراف عيني عندما قالت: كم أتمنى أن أكون حمامة رابعة لأبحث مع الحمامات عن البيض المفقود.

لا بد أنني كنت مخلصاً وشفافاً وهو أمر فاجأني قبل صديقي وتساءلت بعد ذلك فيما إذا كان هذا من تأثير الفيلم الذي شاهدناه .. أما صديقي فقد كان يحق في بفضل كبير وهو يقول :

– أرى أنك تزود حكمة أيها العجوز .. ثم وقف فجأة وعانقني بحماسة ، مع أن هذا لم يحدث بهتنا قط على مدى عشرات السنين ..

وقال برقة .

– أتدري .. منذ الصباح وأنا أحس أنني بحاجة إلى حبة دواء ..

كنت سعيداً أنني منحت صديقي حبة دواء كان بحاجة إليها .. ومن يدري ؟، ربما كنت أمنحها لنفسي ؟!

٢-الحمامة الرابعة

في بداية هذا الربيع وعندما حلّ الدفء اختارت حمامة أحد شبابيك بيتنا لتبني عشها فيه. وقد تابعت بسرور مع زوجتي وأولادي عملية بناء العش الذي ينته بصبر وأناة قشة قشة حتى اكتمل .. وبعد ذلك تضاعفت سعادتنا عندما لاحظنا أنها وضعت بيضتين في العش .. وأخذت تجثم فوقهما منذ تلك اللحظة.

وقد اعتبرنا منذ اللحظة الأولى أن الحمامة ضيفتنا وأنها ربما اختارت بغريزتها مكاناً آمناً لا يهددها. وبالفعل لم يحاول أي منا إزعاجها. بل إنها مع مرور الوقت ألقت المكان وبدأ أنها ألقت وجوهنا جميعاً. إذ أن كل واحد منا في البيت كان يزعج الستارة ليتفقد الحمامة، لكنها لم تكن تجفل أو تهدي أية إشارة للخوف ..

لاحظنا أيضاً أن هناك حمامة أخرى تتناوب معها حضانة البيضتين وقلنا إنه زوجها ، ولكن المفاجأة أن ابنتي الصغرى والتي كانت تراقب الحمامة أكثر من أي واحد في البيت باعتبار أن الحمامة بنت عشها في شبك غرفة نومها ، أكدت أن هناك حمامة ثالثة

محمود الريماوي *

١- المطعم

ولقد تمكنت بشق النفس من أن أتزحزح من مكاني، رغم الشك الذي يساورني، بأن الأمر لا يعدو أن يكون ديكورا فانتازيا لجذب الزبائن غربيي الأطوار، غير أنه بدا لي أن الحياة بدأت تدب فجأة في القلط، وأن الهلاك أخذ ينشب أنيابه في الفئران التعيسة، مما جعلني أحمل نفسي على المغادرة السريعة، حيث جعلت أجرجر أقدامي في الشارع الفرعي حيث يقع المطعم، ولم ألاحظ أحداً من المارة في واضحة للنهار، فيما كنت أغالب حاجتي لأن أثبت مشاعري بطريقة ما لأحد ماريغم تحفظي المعبود. على أن انبثاق جمهرة المارة في الشارع الرئيس الذي انعطفت إليه لأخذ ينسني الأمر شيئاً فشيئاً، وجعلني أمشي هائماً، وقد توعدت قناعة سابقة لدي بأن من يقبلون على تناول الطعام، وبالطريقة الاستعراضية التي تتم بها في المطاعم، إنما هي كائنات تحتل بالتهام كائنات أخرى، وقد حررتني استدعاء هذه القناعة من وطأة تلك المفاجأة غير السارة.

٢- كأنه من حريير

لقد زال عنه الاحتقان : الزرقة الكامدة التي تعرفونها، والبشرة المتفحضة التي رأيتموها. عاد الصفاء إلى وجهه، وتورد جسمه وشف حتى صار كأنه من حريير. قال الابن الشاب ابنه الأكبر متلهلاً، وبإيمان خالص وحماسة ظاهرة فاجأت بعضنا نحن المتحفظين حوله، إذ جعله ذلك الإيمان وتلك الحماسة متفانلاً مستبشراً حد الوثوق.

ولم يجد أحداً نحن المتجهرين عند باب البيت ما يقوله غير التمتة والههمة والموافقة بإيماءة الرأس.

حتى قال أحداً من كبار السن :

— لقد شفي من المرض الآن. ذهب عنه المرض اللعين. المرض الذي كان ينهكه ويفتك به ويجعله في حال من الاحتقان.

« بالضبط، لقد شفي أخيراً من المرض اللعين » قال الابن الأكبر الثلاثيني ابن المرحوم، الذي سبق أن فقد شقيقه الأكبر منذ زمن طويل، منذ ربما ثلاثين سنة.

في منتصف سطح كل طاولة من طاولات المطعم الفسيح، وضعا قطعة محتطة مثملنة، تتجه بجذعها ورأسها نزولاً من الأعلى نحو الأسفل، وبين الأسنان الأمامية لكل قطعة، وضعا فأراً يفيض حجمه عن فم القطعة الفاجر. قشط سواد اللون كقصص الحكايات، وفئران مخططة بدورها وبألوان رمادية داكنة، وضعوها على الطاولات بدل باقات الزهور في الأواني الزجاجية الشفافة. ولأن الطاولات صغيرة الحجم، قد صممت ليشغلها واحد أو اثنان فقط، فإن عددها كان وفيراً قياساً إلى مساحة المطعم، والقطط كانت بالتالي كثيرة العدد، وطول جذع الواحدة منها مع الرأس غير الصغير نحو نصف متر. وكان هناك نادلون نشطون بأرواب بيضاء ولكنهم أهدباء أو مطلقو مختبرات، ينتشرون بكثافة بين الطاولات، ولم يكن هناك أحد من الرواد، غير أن حركة النادلين المفعمة بالانسجام والجدية والاستعجال، توحي إحياء قوياً بأن الرواد أو المدعوين على وشك الوصول.

لقد قادتني قدماي وعلى غير هدى مني، للوقوف امام باب مطعمهم الذي لم أتبين اسماً له. وقفت على العتبة، وسرعان ما رأيت المشهد كله في هنيهات، وعلى الخصوص مشهد القطط المتماثلة المتكررة يعيونها النحاسية المضيفة، والتي يمتد جذع الواحدة منها نحو الأسفل إلى سطح الطاولة، وبالطبع شعرت بغثيان وفزع، وهو ما بدا لا شك على سمحتي، وهو ما قد لاحظته بعض النادلين، ممن كانوا على مقربة من الباب حيث وقفت، غير أن أي استغراب لم يبدبر عن هؤلاء، إذ واصلوا تحضيراتهم بنشاط. وقد هاتفني هاتف بائي إذا أطلت الوقوف لدقيقة واحدة متصلة، فإن قوة ما أو ربحاً قوية، سوف تهب من خلفي وتدفعني دفعا إلى الداخل، لكي أجلس قبالة قطعة مثملنة وفهما محشو بفنار، وأن علي في تلك الحالة أن استلم المشهد لفتح شهيتي على تناول الطعام.

* كاتب من الأردن .

« بالضبط ». قالها موافقاً ومتهللاً، وإضاف إلى تهله ابتسامة صافية، حبية، راضية، وانعطف مندفعاً وصاعداً إلى سيارة الدفن كي يتخذ له مكاناً بجوار أبيه

٢- شاهد عيان

حدث ذلك في ساعة ازدهام، قبل الغروب في يوم الخميس الذي يسبق يوم العطلة، وحيث تجتذب أرصفة الشارع التجاري أعداداً غفيرة من المشاة والمتزعمين والمتسكعين، ومن يقصدون الشارع الشهير بغية الشراء، وحيث بات التسوق متعة الزمان الجديد.

كان الطقس بداية الخريف في غاية الاعتدال، مما يشجع على الخروج والتجوال للمتسوقين وغير المتسوقين، من شبان عازبين ومن عائلات تتعرف بشغف على البضائع المعروضة، على نية الشراء هذا اليوم أو ذات يوم قريب. فلذا ينساب يشق الزحام فجأة، شاب طويل القامة رياضي الهيئة يحمل بين ذراعيه ما لا يتخيله أحد... يحمل شابة، أجل شابة ترتدي بنطلون جينز مشدود، وترافقهما فتاة أصغر سناً منها.

لقد أثار ظهورهما المفاجئ دهشة وذعول المارة رجالاً ونساءً ومن مختلف الأعمار، ولم يكتف كثيرون ضحكاتهم كالتفجئات المتحررات المظهر، وحتى المحجبات، وكذلك الشبان العائنين. وهناك من عرض المساعدة بطريقة لائقة، ومن عرضها بأسلوب تهكمي.. وهناك من شق أمام المفاجأة كالسيدات المتقدمات في السن، أما الشرطي الشاب الذي كان ينظم في تلك الأثناء سير المركبات، فقد اقترب منهما وحاول أن يقول شيئاً، لكنه لم يفلح إذ غلبته ضحكته، وتشككه في أن من واجبه التدخل في أمر كهذا.

وأمام هؤلاء وسواهم فقد احتفظ الشاب بملامح الجد والنبات، بل إنه أخذ يرسل نظرات التحدي لمجاليه من شبان العشرينيات، هامساً بالحديث بين الفتنة والأخرى إلى فتاته المصولة التي كانت تتناوب إغماض وفتح عينيها، فيما تلتقط أنفاسها بعض التعليقات المتطايرة وغير المتوقعة، كقول أحدهم إنه فيلم يجري تصويره، وقول آخر إنها كاميرا خفية، وقول ثالث إن الفتاة مغمى عليها، فيما هي تتعلق برقبة الشاب الساخنة، وتجتهد لملمة شعرها المسدول، أما مرافقتهما المرافقة فقد بدت على شيء من الحرج وهو تتمتع بحديث إلى نفسها، أو تغافل رقيقها وتخلس نظرات إلى البضائع المعروضة

في الواجهات.

لم يستغرق الميسر على الرصيف المستقيم سوى بضعة دقائق، ذلك أن الشاب كان يغذ سيره ويشق الزحام بعزم وتصميم، ليدرك هدفاً غير بعيد وسط حشد من النظرات الفضولية القوية والتعليقات المتناثرة لعشرات من المارة، الذين ربما بل بالتأكيد لم يصادفوا مشهداً كهذا من قبل

وما أن قطع ثلاثتهم مسافة لا تقل عن مائتي متر، حتى توقفوا أمام سيارة كورية حمراء اللون من طراز غير حديث، وسارعت الفتاة المرافقة إلى فتح الباب الخلفي للسيارة، حيث أمكن للشاب تمديد جسد الفتاة المحمولة ابتداءً من رأسها ذي الشعر المسدول، وما أن نجح في ذلك وأغلق الباب، حتى أوقفه شرطي بملابس مدنية وتبادل معه الحديث.

كسنت في واقع الأمر أحد المارة الفضوليين الذين استوقفهم المشهد منذ بدايته. وقد لاحظت الشاب وهو يسير خلال حديثه للشرطي بهبه، إلى موقع ما في الاتجاه الذي كان سائراً فيه حاملاً فتاته، وقد ندت على الشرطي ضحكة صافية مفاجئة، بعد أن فتح الشاب باب السيارة الخلفي، وجعل الشرطي ينظر مجدداً إلى الفتاة، ثم صافح الشرطي بحرارة الشاب، الذي لم يلبث وأن انطلق بالسيارة دون أن يهدأ فضول المارة.

لم يكن مجرد فضول بل من علامات الغفل وسوء النية الشائعين، فالجمع الذاهل وكنت في عداده، ويعشرات العيون المفتوحة والمحدقة، لم يلاحظ جبيرة بيضاء تكسو الساق اليمنى للفتاة حتى القدم، مما يجعلها عاجزة عن المشي، وإن لم يتمكن الشاب من إيقاف سيارته قرب عيادة العظام والمفاصل، حيث جاء بالفتاة للعلاج فقد صمم براءة نادرة على الخروج من العيادة، حاملاً الفتاة على ذراعيه في تحدٍ مثير لما هو مألوف.

ذلك ما أفضى به الشرطي المدني مضيقاً في النهاية إنها خطيبة الشاب. لم يعرف أحد هوية الشاب، الذي رمقته عشرات العيون من قبل بنظرات الهزة، غير أنه نجح بلا شك وعلي طريقته في البرهنة لفتاته على مدى حبه لها. ولأن أحداً لم يلتقط صورة لذلك المشهد الفريد لإهدائها للشاب وفتاته ذات الساق المصابة، والتي تتعلق برقبة خطيبها، فقد عزم كشاهد عيان أن أروي ما حدث..

اندل(و)سيا، والتاريخ يُوجِّع الحنايا

بنعيسى بوحماله *

رقم مقعدي أن أعايش، على مدى الساعتين ونصف، شابين أشقرين بعيون زرقاء، يرتديان سراويل قصيرة وقمصانا صيفية ويختعلان أحذية رياضية من جنس الماركات العالمية الرائجة في السنين الأخيرة.. ظننتهما، لأول وهلة، أروبيين قحّين.. ولردح كبير من عمر الرحلة سيستغرقهما صمت مرين ماداما قد استغرقهما الإنصات، عبر جهازي الوولكمان، إلى أغان غريبة فيما حدثت وإن لم أتبيّنهما.. أمّا أنا فما كان مني إلا أن انكببت على الجرائد اليومية المخبّئة قبالي وخضت في تصفّحها بتراهي من يدرا أيّما قراءة مجهد.. إلى الآن ما زلت على ظني بالشابين الأشقرين في حين كانا هما، بأثر من انقطاعهما إلى الأنغام التي تتجرعها أذهانهما، في حلّ من مجرد ولو الالتفات إليّ فأحري تهشم الحاجز النفسي الذي انتصب سرعيا بيننا..

والمضيغة الرشيقة تسألني عن المشروب الذي أريد بعد وجبة العشاء بادرتها: جعة من فضلك، وما أن أنهيت كلامي حتى دار أقربهما ناحيتي، وكانا قد تحرّرا من جهازيهما، ثم سألني، من غير ما مقدمات، هل الأخ مسلم؟ أجبت، مهتسما، بالإيجاب، ليس من جرّاء السؤال لكن من وقع المفاجأة.. إذن فأنتما عريبيان ومسلمان، أجايبني، وهو يتفحّس في هينتي كمن يكتشفني، نعم، نحن من أصل جزائري ولدنا ونقيم مع أسرتنا في فرنسا.. كنا في زيارة اصطيفاء قصيرة إلى المغرب.. حقا إن المغرب لبلد رائع، لكن رء عليّ: هل يلقو بمسلم أن يحلّ ما حرّمته الشريعة؟ قلت له: أعتقد بأن واحدة من مكرمات الإسلام أنه دين متفتح، متسامح، ومن الأنسب التعاطي معه من هذه الزاوية.. قال، بينما شغل صديقه جهازه الموسيقي من جديد، إن دهننا لا يقبل أنصاف الحلول، إمّا أن تلتزم بتعاليمه كاملة غير منقوصة أو أن تدعه للمعتدلين عليه.. لكن لنقل لي أنت من جهتك، أفليس، ربّما، وجودكم في بيئة

ساعة رمق ذلك الصديق يوما حفنات حصى موضوعة فوق مكتبي، وكل حفنة مصفوفة بعناية وتلاصقها بطاقة صغيرة تحمل إمّا اسم بابل، أو قرطاج، أو أثينا، أو غرناطة.. كنت حملتها معي في أثناء زيارتي المتفرقة لهذه الحواضر الجليلة الدارسة، لم يمالك نفسه من فرط الاستغراب، بله الاستنكار فيما خيل إليّ، فإذا به يسألني: بالله عليك قل لي ما الذي يغويك في هذه الأحجار الصماء حتى تحفني بها كل هذا الاحتفاء؟ قلت له: لربّما صعقتك إن أنا أخبرتك بأنني لن أفايضها بسائر كنوز الدنيا.. أو تدري أنها قرائن أزمنة تليدة كان الناس فيها يتخاطبون بالشعر بينما كانت الآلهة تنزل من عليانها لتخالط البشر في درك الأرض كما يقول فريدرش هولدرلين.. إنها تهيمات، إن شئت، أتملك بها أزمنة رائعة ولّت وانقضت، أو فقهت لماذا هي إذن هنا؟

يوم وصلتي، صيف العام الماضي، دعوة للمشاركة في ندوة «الشعر والإنسانية» ستقام ضمن فعاليات مهرجان عالمي للشعر تستضيفه العاصمة الماليزية كوالالمبور، قلت، من فوري، يقينا أني لن أؤوب غائما أحجارا هذه المرة، لكن من أدراني فقد أعود فائزا بخبرات ومشاهدات ومرويات.. أعيد بها ترتيب صورة بلد لا تتعدى علاقتي به مقروءات - نتفا صحفية، هنا وهناك، أي أخبارا وتقارير إعلامية خفيفة تلامس الواقع الماليزي أكثر ممّا تتفوّره، بل قد أعود، ولعله الأهم بالنسبة لي، فائزا بما يستقيزي تواضعا حيال جغرافيات وشعوب وثقافات مغايرة..

فعلا تتلامح ماليزيا، وأنا أنظر إليها في الخارطة، مطوّحا بها في ذلك الصقع التمتائي من الكرة الأرضية لذا فإن الرحلة إليها ستكون، لا محالة، قطعة من جحيم، لكن لا بأس، فباجذية البلد تهوّن من مشاق السفر إلى تلك التخوم الأسرة..

في الطائرة الذهبية من الدار البيضاء صوب باريس شاء لي ناقد من المغرب

مناوئة للأجانب، وللمسلمين بوجه خاص، يكاد يومهما خطاب السياسي الفرنسي اليميني جان - ماري لوبين حول الخطر الإسلامي في فرنسا العلمانية، هو ما يفسر هذه الجزيرة الإيمانية لدى المسلمين الذين يعيشون سواء في فرنسا أو في غيرها من الدول الغربية، الشيء الذي يختلف مع واقع الأمور في البلدان العربية والإسلامية، فنحن نمارسه فطرة، ألا يعد الإسلام دين الفطرة؟ حاول أن تقرأ في هذا الشأن كتابات الجزائري محمد أركون والمغربية فاطمة المرينسي حول الإسلام، المكتوبة باللغة الفرنسية التي تتقنها، إذ هناك، فيما أرى، أوجها عدة لقراءة عقيدتنا وتأولها.. أعرف هذه الكتابات، أجابني بنية يمازجها قدر من التشنج، بل لتأخذ مني أنت النصيحة بقراءة صحيح البخاري ومؤلفات طارق رمضان.. إن فيها عبرة ثمينة لمن يتوخى إسلام الأصول..

وحبل المحاوراة الشائقة بيننا ينصرم، شيئاً فشيئاً، بسلاسة، وأيضاً على نحو متحضر يثلج خاطر، ودعنا بعضنا البعض في قاعة المغامرة. كان الشبان متبوعين بقطار سيقلهما إلى مدينة تبعد عن باريس بحوالي ثلاثمائة كيلومتر، وفيما يعطيني أنا فقد كان ديني للحاق، تواء، بفندق أمضي فيه ليلتي ريثما أخذ طريقي، في الغداة، إلى كوالالمبور، أما رؤية الأهل وبعض الأصدقاء وزيارة «العولان روج» ومعهد العالم العربي.. فأشياء أرجأتها إلى ما بعد العودة..

ما إن أفلعت طائرة الجامبور العملاقة من مطار باريس حتى ذهب ذهني رأساً إلى وجهتي المتقصدة، ترى كيف هي طبيعة ماليزيا، بشرها، ثقافتها، تقاليدها؟ وأنا أبنتي تساؤلاتي الاستباقية، وقد شأه لي رقم مقعدي هذه المرة أن أجاور، طوال اثنتي عشرة ساعة من الطيران، فتاتين بملامح آسيوية سافرة كانتا ضمن جحفل من الشبان المعاندين من عطلتهم الصيفية في فرنسا منتهى ما تبادلناه من حديث كان استفساري إياهما عن التوقيت المحتمل هناك في كوالالمبور مقارنة مع توقيت باريس فكان أن أخبرتني إحداهما بأن هناك فارق ست ساعات يفصل بين المدينتين، وأنا أتساءل إذن كانت تخامرني لقطات متناثرة من أشربة سينمائية أمريكية وبريطانية، صوّرت في ماليزيا، كنت قد شاهدتها في زمن بعيد فحفرت في وجداني صورة بلد

غابوي حدّ التخمة، يعج بالسلطين والبلاطات والنمور. تحضرني مهابة برجى بتروناس المتسامقين في القلب من كوالالمبور، رمز عظمة ماليزيا وتسامحها الاقتصادي، مخفورة بأسطورة الرجل الذي كان من وراء فطرتها النهضة المذهلة، أعني الوزير الأول الماليزي السابق مهاتير محمد، سليل أحد الزعماء الكونيين المرموقين ممن بصموا تواريخ بلدانهم وانتزعوا لها مكانتها الساطعة في العالم، من أمثال البريطاني ونستون تشرشل، والهندي جواهر لال نهرو، والباكستاني علي بوتو، والألماني كونراد أديناور، والنمساوي برونو كرايسكي، والسويدي أولوف پالم، والإسباني فيليبي كونزاليس.. كان بالي منهكاً في توضيب توقعاتي لبلد لمّا أزل أعرفه، إلى حدود تلك الأونة، على سبيل التجريد ليس أكثر.. لمشاهده وتلاوينه ومجرباته.. وبين الفينة والأخرى كنت ألعّ على ذاكرتي في استرجاع أسماء ونصوص شعرية ماليزية كنت قرأتها، فيما لا أنسى، منقولة إلى اللغة العربية في الدورية، طبخة الذكر، «اللوّس» التي كانت تصدرها منظمة للكتاب الأفرو - آسيويين..

كنت أتساءل.. أستحضر.. أرتب.. ولم يفتني سوى أن أفترض، مثلاً، أني سألقى، بعد ساعات من الطيران، سيّدة ماليزية، باسم نورا زيان، تخفّل لوحدها دينامية أمة برمتها وتضرب، بالقالي، مناب انفعالاتها وأشواقها وتطلعاتها الهائلة..

لم تخلد إلى النوم ما عدا الفتاتان الآسيويتان الجالستان إلى جواربي، المهزولتان لكن الطافحة عيونهما فطنة وتوقّداً، وإنما كامل الركاب تقريباً.. ولأن النوم يستعصي عليّ في حالات مثل هاته فقد لذت بالشاشة المسرّمة أمامي، والتي تجسم مسار الطائرة، فإذا بي أرى أنها الآن فوق قندهار الأفغانية، لكن ما حاجتها إلى هذا المسار هذاً على آخر خططته لها مخيلتي يستأنس بالمسارات المستقيمة للطيور المهاجرة ! لا، لم يقع شيء من هذا، فبدلاً من أن تنطلق من باريس مختزقة، رأساً، البحر الأبهض المتوسط وشبه الجزيرة العربية ثم لجة المحيط الهندي انتهاء إلى كوالالمبور سوف تجتاز ألمانيا، رومانيا، دول القوقاز، فيليران، فأفغانستان، فباكستان، فالهند، فخليج البنغال، لتأخذ في الانحدار، بمحاذاة سواحل الهند الصينية، قبل بلوغ ماليزيا

الذي سيخلد رحلته اليابانية بكتابه الجميل «إمبراطورية العلامات». الأم تيريزا، تلك القديسة الاستثنائية التي تستصوب ذخيرتها الروحية صوب تماسات فقراء كالكويتا ومعوزيها عوض أن تقدم استرحام أيقونات في دير ما بألبانيا. الشاعر الرمزي الفرنسي بول كلوديل، سفير فرنسا أثناءها في بكين. وما أفادته مخيلته المسيحية الطهرانية من ثمرات الرّزّ والطاوية. الشاعر والمسرحي الخارق، أنطونيان أرتو، وعموره لهذه الربوع مفتتنا بالتقاليد الفرجوية آسيا والتي سيعدها الأفق الممكن لمسرح قيد التهلك ما أنفك يستمسك به الغرب. الشاعر التصويري الأمريكي عزرا باوند الذي سيفقه، عن قرب، مدى ثراء الشعرية اليابانية والصينية، جماليات وموضوعات ورويات، ويرفد بها نصوصه الشعرية. الشاعر السريالي المكسيكي، أوكتافيو باث، الذي سرعى لفترة قصيدته الدبلوماسية لبلده في الهند، وما استقطبت قصيدته من حساسية وعمق بصيرة. الفيلسوف والروائي الفرنسي الشهير، أندري مالرو، وزير الثقافة أيام حكم الجنرال دوغول، ومغامراته في الصين والتبث التي ستتم روايته الفاتنة «التوضّع الإنساني». الروائية الفرنسية، ماريغريت دوراس، التي ستقتنص من مقامها الفيتنامي العديد روايتها البديعة «العاشق». الرسام الفرنسي، بول غوغان، الذي سيزهده في بهرج أوروبا ونعيمها لقاء أضواء وألوان طازجة ستعثر عليها ريشته في حياة بدائية، صافية، هيأتها له جزيرة تاهيتي، هناك في أرخبيل بولينيزيا. فريقي «البيتلز» و«الرولينغ ستون» وهما يقتلزمان من جديد على يد الموسيقار الهندي الحكيم، رافي شنكار، بحثا عن جملة موسيقية ميسمها الكمال، عن بلوغ مرتقى الزفانما مثلما يعتقد الهندوكيون..

وأنا أمعن النظر في لوحات جاهزة تغدقها علي الطبيعة.. أغوص ببصري في نصارة تبلغ حدّ التخمّة يهتأي أي أنزع حديقة جوراسية قائمة الذات، أيلة إلى فجر الأزمنة ولا تنقصها سوى قطعان الديناصورات والماموثات والسحالي الخرافية.. وأنا أتماهى مع ما أرى كانت السيارة تدنو من كالمبور أكثر فأكثر وكلما ازداد دنوها أخذت تحتل ناظري هالة حاضرة جبارة تبدت لي معها باريس، التي برحمتها قبيل ساعات، على فخامتها،

العالقة بذيل التايلاندا.. وهي في سماء قندهار تذكرت، تللقانيا، تماثيل باميان البوذية وما كان من كارثة تقويضها بدعوى استئصال حملاتها الوثنية المنكرة، وتذكرت، عفو الخاطر، الشابين الجزائريين ثم همست في نفسي ترى ماذا سيكون رأيهما في تصرف هابط من هذا القبيل يقترب باسم العقيدة؟ وذهمست سرعان ما ترسمت إجابتهما، فهما لن يعدما إجابة بصدد هذه النازلة. سيقولان، بلا ريب، وما لك وتضخيم الأمور وعزلها عن بعضها.. ألم يحدث أن أحرق المتطرفون اليهود المسجد الأقصى؟ ألم يدمر الكاثوليكهون كنائس البروتستانت والأنجليكان والمورمون؟.. ومالنا نشطّ بعيدا في الوقائع المماثلة، حسبك أن تطل من سناك، بعد هنيهة، على الهند فلقد تشاهد أعمدة دخان طرية، طالعة من حريق مسجد على يد بعض من غلاة الهندوس؟..

هللوا.. هللوا.. والله في عبادته المؤمنين شؤون.. مرحبا بكم في «ميليجيا».. يلهمج بها رجال الأمن والجمارك والمستخدمون في مطار «كلينا» العجائتي.. «ميليجيا» وليس مالبزيا.. كذا كانوا ينطقونها بإنجليزيتهم المستعذبة وعينها ستفتقّن من لسان سائق سبارة الأجرة الهندي الذي سيوصلني إلى العاصمة..

وأنا أسترقّ النظر من نافذة السيارة التي تنتهب الطريق السيار الحريري نهبا، مغالبا عياء الرحلة وإرهاقها، إلى مشاهد الطريق لم أبطن، من روعة ما كانت تراه عينا، في إدراك سرّ جاذبية الشرق الأقصى.. بذخ هذه البقعة المدوخة من الأرض: طبيعتها، طرائق المعيش الإنساني وفنونه، الاعتقادات الروحية الرفيعة.. ليس عجبا إذن أن تشكل آسيا مختبرا حيا لأجهاال من الرّحالة والأنثروبولوجيين والإنثوغرافيين والميثولوجيين والسييمولوجيين واللاهوتيين والشعراء والروائيين والمسرحيين والرسامين والموسيقيين.. من أركان المعمور الأربعة. تذكرت، بالمناسبة، الرّحالة المغربي المقدام، الذائع الصيت، ابن بطوطة، ومصفه الكبير «تحفة النّظار».. الرّحالة الإيطالي ماركو بولو وتفوقته التقنية الصينية في صنع العجائن وطبخها إلى إيطاليا، ومعها باقي العالم.. عالم الأساطير الروماني ميرسيا إلياد وتأليفه حول متخيلات وطقوس شعوب بولينيزيا.. السيمولوجي الفرنسي الفذ، رولان بارت،

محض بلدة متواضعة.. حاضرة على الطراز الأمريكي: ناطحات سحاب تبرز بعضها البعض معمارا وعلوًا. شبكات طرق سيارة طويلة وعنكبوتية.. ترامات وحافلات وسيارات خاصة ودراجات نارية مارقة. راجلون ينفلون بهمة إلى هذه الوجهة أو تلك.. مالايون وصينيون وهنود يؤثثون محفلا بشريا خلّاقا يصنع رخاء بلد وازدهاره.. ولكم سيلفتني ألا أحد، مثلا، من ممطلي الدراجات النارية، رجلا كان أو امرأة.. كهلا أو شابا.. قد سؤلت نفسه، الأمانة بالسهر، أن يجازف بالحركة ورأسه مجردة من خوذة واقية! فمن خلال جزئيات كهاته يمكنك أن تلج إلى عقلية شعب، أن تقيس مقدار تمدنه ومسؤوليته، ناهيك عن فائق النظام، عن فائض النظافة.

بعد سويعات قلائل، رمت فيها بدني المنهار ومزاجي المتعكر جراء السفر، نزلت من غرفتي إلى قاعة المؤتمرات في الفندق حيث ستم الجلسة الافتتاحية.. هأنذا في القاعة بين جموع الضيوف أحيي من أعرف ولا أعرف وبغثة وجدتي في حضرتها.. إنها هي لا أخرى سواها.. وشت إلي بها أسارير محياها المتوهج وأريحية بسمتها الودودة ودمائها السافرة.. «هاي»، نطقها بصوتها الخفيض الكتوم.. الأخ من «المغربي» – أي المغرب باللغة الماليزية – اسمي نورا زيان.. أتمنى أن تكون تخففت من عناء السفر.. مرحبا بك في «ميليجا». أمل أن تمضي أوقاتنا ممتعة بين ظهرانينا..

هي باحثة في معهد التدبير الثقافي وصيانة التراث، امرأة في عقدها الرابع تقريبا، جميلة، مقدودة، ترتدي لباسها الوطني المزركش.. هادئة، حيية، ولا مرة قد تجدها متبرمة.. تحل مشاكل هذا الضيف أو ذاك.. تجيب عن استفسار هذا وترشد ذاك.. تذكر هذا الشاعر بموعد قراءته وذاك الباحث بموعد مباحثته.. امرأة من سلالة نادرة..

في الفعلة المسائية التي أعقبت جلسة الافتتاح الرسمي لوقائع الندوة والمهرجان سباح لي أن أكتشف مدى اغتناء التقاليد الماليزية وتنوعها، أنباء ولهجات وموسيقى.. أن أقف بالملوس على ما هو أكثر دلالة، أن أقدم شاعرة، ومغنية استعراضية، مكسيكية مدعوة وصلات غنائية ورقصات ساحنة.. أن تتفجج، لا مبالية، بكسوتها غير

المحتشمة.. أن تكثف عبر جسدها كامل ما في أمريكا اللاتينية من اعتفاف وحسية وشغف بالحياة.. في فضاء غاصّ بنسوة المليزيات محشمتات يصفن لها ويهتفن غير مترجحات بل منتشيات وسعيدات..

هؤلاء النسوة سوف لن أتأخر في مصادفة شبيهاهن، لهن، خلال الأيام الموالية، في الطرقات والساحات والأسواق والمراقب المختلفة يسرن، جنبا إلى جنب، مع مواطناتهن المتحدرات، المرتديات سراويل الجينز والقمصان الرهيفة.. يسرن وثائق من ذواتهن.. يثرثن ويضحكن سوية.. ذلك أنهن، جميعهن لا الوقورات ولا المتحدرات، بنات صميمات لزمان حديث متسارع الوتيرة، كاشفتن يسمن، استهداهن بأخلاقية متنورة ومتسامحة، في ترجمة مجاز التّئين الاقتصادي إلى حقيقة فعلية والارتقاء بإبداعية بلدهم في مجالات صناعة النفط والمطاط وتكنولوجيا المعلومات والرّفاه السباحي.. بما يقرّبه أكثر من مصاف دول كالولايات المتحدة وألمانيا واليابان وكوريا.. سأرى مساجد فاتنة هندستها تجاور كبريات الشركات والمصارف والبورصات والفنادق.. سأرى ممكن التآخي بين حدّي العقيدة والحدافة.. في المساجد سألقى أفئدة موصولة بالعصر الذهبي للإسلام وفي «تشانينا تاون» سوف لن أتمتع بالمذاقات والنكهات المستلذة للطبوع الصيني وكفى بل وسأفتح ذهني جيدا على بلاغة السوق الاستهلاكية الحديثة.. على تجارة تدار، سيان تعلق الأمر بحبة فاكهة استوائية أو بأهر سرعة للمنظومات الإلكترونية، وفقا لنواميس العولمة وإملاءاتها.. لو أن الشابين الجزائريين يريان ما أرى.. كنت أسر بها لنفسي كلما التقطت إشارة من إشارات توفّق هذه الأمة إلى كسب معادلة العقيدة والحدافة..

هل تعلم بأننا كنا من أوائل من مدّوا يد المساعدة إلى هؤلاء الناس في بداية استقلالهم، وما أنت ترى إلى أين وصلوا هم وإلى أين ارتدّونا نحن، لقد تجاوزونا، والحق يقال، بمسافة ضوئية؟! قالها لي، بخبرة أليمة، الملحق الثقافي بإحدى السفارات العربية في كوالالمبور، سعدت من أحشائه بحسرة ومرارة.. لحظتها استعدت الأمثلة التي ما كان يردّها ققيدنا الفيلسوف المغربي محمد عزيز الحبابي حول

السباق الحضاري المستحيل بين الغرب والعالم الثالث، والذي لشدماً كان يروق له تشبيهه بسباق الأرنب والسلحفاة، ففي زمن الصناعات الميكانيكية والكهربائية والتحويلية.. كان الغرب/ الأرنب متقدماً طبيعاً على العالم الثالث/ السلحفاة، لكنه كان يتيح لهذه الأخيرة أن تراه ولو عن بعد، كان لا يزال في إطار الصورة، ومع انخراطه في عصر «تيك»، أي مع ظهور علوم «السيبيرنيتيك»، «الأنفورماتيك»، «الجيونيٲك»، سيغيب أصلاً عن ناظر سلحفاة تدب على مهل!

في غمرة الجلسات النقدية والقراءات الشعرية سيسمح لي بإدراك مبلغ الدقة التي يسيّر بها الشأن الثقافي من حيث استثمار الزمن وتشغيره، لكن سيسمح لي أيضاً بتصحيح درايتي القاصرة بما يعتمل شعرياً في بلد كمالينيا وأن أتعرف على أسماء وتجارب ونصوص.. كنت، قبلها، قد قرأت تحديداً للشاعر اليابانيين، الكلاسيكي ياثيو والمعاصرة كازوكو شيريشي، والشاعرين الصينيين، الكلاسيكي لو يو والمعاصر بيي ضاو، وكنت أختزل هوية آسيا الشعرية في هذه الأسماء فإذا بي أعرف أن هناك شعراء ماليزيين مقدرين ونابهين يكتبون سواء بالإنجليزية أو الماليزية كأحمد كمال عبدالله، زكريا علي، سوهيمي حاجي محمد، سالمياه إسماعيل، شو ليانغ، يو أن.. وربما كان الأبرز هو صمد السيد.. مخلوق من سواما.. وجهه القمحي.. شعر رأسه ولحيته المنسدلين كيفما اتفق.. من صمته وعزوفه.. تستوعب أنك بجزاء شاعر أصيل، أمّا وأنت تقرأ سيرته وبعض منجزه فلن تتوانى عن إدراجه في نفس الطبقة التي تضم قوامات شعرية فارغة من عيار السويدي توماس ترانسترومر والفرنسي إيف بونفوا والأرجنتيني روبيرتو خوارث..

ليلة الاختتام لم يكن لطقس الوداع أن يتم دون أن تنتثر عليه السيدة نورا زيان نورا من رقتها وإنسانيتها.. قالت لي، فيما قالت، سأذهب العام المقبل، في زيارة عمل، إلى لندن الهولندية وديلن الإيرلندية.. ومباشرة ساطير إلى قرطبة، إلى أندلس (وسيا.. لهجت بها، كذا، مدودة، مرخمة، تزلزل شغاف القلب.. أفضت بها بلوعة، بحرق، إن لم أقل بمأساوية.. أخبرتني بأنها لم تزر أيّما بلد عربي وجائز ألا تزر العالم العربي، على الأقل في المدى

المنظور، لكن قرطبة بغية أخرى مستعجلة، مناداة عميقة من مكان / زمن يريد لها شوقها المستعر الغامض أن تجس نبضه هناك، كيانها، وعن قرب.. وهي تشدد على أندلسها، أندلس تعنيها دون سائر أمصار الأرض، لكنني بها تود استدرجي إلى بؤرة حنينها الروحي الجارف إلى مسقط ضوء تلك البرهة الحضارية المتعالية في تاريخ الإسلام يوم كان العالم سدماً مطبقاً أو يكاد.. أو تبقي نورا زيان تمرية حاضر كوالالمبور الواعد في ذاكرة قرطبة الفارسة؟ هل هو التاريخ يجترح المواقيت.. يوقظ المواقيت.. ويؤجج الحنايا؟

في رحلة العودة نذرت تفكيري، متملصاً ما أمكنني من انطباعاتي الماليزية المتزاخمة، للتخطيط للأسبوع الذي سأقضيّه في باريس ومن حين لآخر كنت أعبت بالمطابقات الشخصية التي أمدني بها بعض الشعراء.. ولكم كانت دهشتي كبيرة وأنا أقرأ بطاقة شاعر ألماني، إذ بدلا من أن تقع عيني على عنوان له مفترض في برلين أو فرانكفورت أو ميونخ.. ستقع على إحالة أخرى.. على كاتماندو العاصمة النيبالية.. كاتماندو بالتحام والكمال.. وإنّ هناك سكّاء عند سلف العالم وكمال انفضاحه وشغوفه مقايضا، من غير ندامة تذكر، رفاهية أمانيا بطمأنينة الأعالي.. فمن ذا يستطيع أن يقول بأن آسيا لا تغري ولا تجذب؟!

لم أعد بحصوات كما عودتي بها من جغرافيات طاعنة في العتاقة لكنني عدت غانما خبرات ومشاهدات ومرويات.. وأجمل من هذا حصلاً، من غير كتب ودواوين شعرية ماليزية مترجمة إلى الإنجليزية، بمجموعات شعرية/ تيمات باللغات الكورية والكيمبودية والتايلاندية.. منزوعة من أيّما ترجمة كانت، منيّا نفسي بالمتعة الأخرى الخفية، الرمزية، التي يمكن أن يلقاها امرؤ، أحياناً، في الاستغراق أو العناء اللغوي! حريته، مطلق حريته، في تأويل ما تبطنه الأبجديات واللغات المتعذرة من أنواع وانتواءات..

في آخر رسالة إلكترونية من نورا زيان قالت إنها لم تزر بعد قرطبة، لكنها حذرتني ألا أخذ الأمر على محمل المزاح.. لا إنه جدّ في جدّ.. فإياك ثم إياك.. إنه حلم وطيد.. تلبية لمناداة عميقة لا يشغلني البتة أن أسطلع مكوناتها.. فلنتنظر أن تصلك، يوماً ما، بطاقة بريدية من قرطبة..

فاطمة بوزيان *

- اميل وارد

وقد غدوت أسير هواك فلا أنا قادر على الكتمان ولا أنا قادر على العودة من حيث بدأت ولك أن تسخرني مني كما تشائين'

- اميل صادر

سيدي : حاشاي أن أسخر منك أنت الذي أشعلت في القلب المصابيح المطفأة وزرعت الدفء في أوصالي أقصد أوصال بريدي، بعد أن ظل لزمان طويل لا يرد عليه غير كلام غليظ لأشباه نقاد يستكثرون علي فرحي بالألوان وكأنهم يدفعون ثمنها من جيوبهم؟ أو ملاحظات جافة لزوار أصابهم عمى الألوان، وفي الغالب الأعم إشهارات تافهة فجة

سيدي.. حين قرأت الاميل شعرت بالآفة تجاهك كما لو كنت أعرفك منذ زمن بعيد، حقا تتلاقى الأرواح قبل الأجساد، وشعرت في حرف W الذي اتخذته رمزاً لعنوانك دعة لم أعهد لها فيه أنا التي كنت أهراً من ضخامته وشكله المكور، بدا لي جميعها وفي تعانق حرفيه تلميح لطيف.. أما كلماتك فكانت تطير كالفراشات إلى أنوارى الداخلية كما لو كانت تعرفني هي الأخرى منذ زمن بعيد، مع ذلك أدعوك أن تستوضح مشاعرك فلعك عاشق للفنانة لا المرأة، وهو احتمال وارد، أما ان كنت عاشقا للمرأة فهو احتمال موجه لسيدة متزوجة. ثم هل سنتدلى من أقفاصنا على حبال الهوتمايل لنسكن محض شبكة عنكبوتية؟

- قاتل ومقتول

عندما ظهر الاميل في بريدي الوارد صعبت واشتعلت حواسي، ثم صرت كلي عيوننا معلقة بالشاشة.. قلبي يرتعش، دمي يقور بينما السطور

سيديتي.. لا أعرف حتى الآن كيف حدث ولا متى؟..ولكنني أحبك..أرجوك لا تتسرعي في إصدار أحكامك ضدي فتحسبي اعترافي نزوة مراهم.. أنا كنت مجرد زائر أتملئ اللوحات في موقعك الأنيق ودون أن أشعر وجددتني أتورط فيه ولاحقا فيك..ولست أريد التسلية، لو كان هذا مبتغاي كانت تكفيني جولة واحدة إلى الشارع، دون حاجة لافتعال بوح أمام شاشة باردة لاتحن ولا تئن..ولست عازبا حتى يحلولي تصيد ما قد يبدو كالأوهام..لكن مهلا ولا تتوهمي الإمساك برأس الخيط فأنا سعيد في زواجي ليس لأن زوجتي مثالية ولكن من منا لا ينقصه شيء؟..وعلى فكرة أنا أكتوي بنار الإحساس بالذنب تجاهها كلما وجددتني أناجي طيفك وان لم ينل منه لمسة نهد ولا رؤية ساق..ولا تظني استسلمت لقيدك الأسر بكل يسر، بل حاولت الرجوع على ما أنا فيه عدة مرات ولكنني اكتشفتني ازداد تورطاً فيك والتصافا بموقعك اللعين -مع الاعتذار- حيث كل الأشياء تحيلني عليك وتصوغ لي امرأة رقيقة ذكية ومشتعلة بالألوان..أحقا قد أناملك من لحم وعظم؟ أنساءل حين أتأمل اللوحات..أه لو تدرين يا سيديتي كم أعجز عن وصفك كما تراك أعماقي وكيف تشكل ذاكرتي تفاصيل وجهك غير عابئة بصورك المبنوثة في أول الموقع كأنني بك مخلوق حري به أن يتشكل المرة بعد المرة كي ينال من كل أصناف الجمال !

سيديتي..لا تسعفني بلاغتي بكلمات تليق بأجاسيس امرأة فنانة ولكن بالمختصر المفيد كنت مجرد زائر * قاصة من المغرب .

النهار الشاق.. مدرسة الأولاد.. حماقات الخادمة...
 الا ذلك الاميل... تتمدد بجاني في السرير مواجهة
 لي لكنها شاردة، هل تستعيد كلماتي؟ أقصد كلمات
 ذلك الذي تقمصته؟ هي تقول دائما إنها منذورة
 للألوان، للألوان فقط والكلمات عشق الشعرات
 أقول للقابع في، يقول لي ولكنها امرأة، استوضحه
 أحقا هي امرأة كأي امرأة؟ يقول لي وما معنى ذلك
 الرد وتلك المصاييح المشتعلة وتلك القراءة في
 حرف W؟ نعم كيف كنت غافلا من قبل؟ وهل ثمة
 قبل؟ وهل سيكون ثمة بعد؟ استعدت خاتمها ماذا
 يعني ذلك السؤال أدعوة للتوقف أم لتجاوز
 الافتراضي إلى الواقعي؟.. تنقلب فجأة أصبح في
 مواجهة ظهرها، يقول لي إنها تستحضره عاريا
 يقبلها فتعري ببطء حتى تصبح مثله ثم ينخرطان
 معا دون اهتمام بحضورك، أقول له وكيف
 أضبطهما متلبسين بالجرم دون أن أتهم بالجنون؟
 يقول لي وهل ستقبل أن تكون أنت زارع تلك البذرة
 ولا تكون الآن قاطف الثمرة؟ أقول له تعقل يا رجل
 ليست سوى بذرة افتراضية فكيف يكون لها ثمرة
 ؟ يقول لي الافتراض يولد الاستيهام والاستيهام
 يولد الإثارة والإثارة تولد ما أنت تعرف وأنا أعرف..
 تتمدد في استرخاء فيخزني، أقول له ألم الظهر
 يعاوبها دائما في الليل، يقول لي أنت رجل جبان
 وأنا لست منك وأنت لست مني.. ليكن، اخرج من
 دماغي ودعني أنام.. يتكتم الغطاء بين أناملها..
 أقول له هي هكذا دائما تنهزم الإمساك بالريشة
 حتى في الفراش، ألم أقل لك امرأة منذورة للألوان!
 يفقهه في وعبي بعنف مستفز.. ماذا يتعين علي أن
 أفعل؟ أكسر زجاجا؟.. أشعل نارا؟.. ألعن، أصرخ؟
 ..أشدها من شعرها وأجرجرها في الشارع؟ أرجعها
 بالحجر؟.. يكثر لغوه ولغظه وحيرتي وغضبي..
 أتصيب عرقا، أمد يدي لأقتله، يمد يده ليقتلني..
 الليل يطول، الصمت جرح والظلمة جرح آخر وأنا
 قاتل ومقتول.

تتوالى غير مبالية وتوالي إبطاري بما لم أتوقع، لم
 أتوقع الرد وفي أقصى تقدير انتظرت بضع كلمات
 جافة تنبهني أقصد تنبه الذي تقمصته إلى التفاعل
 مع الموقع لا مع صاحبته، أليست هذه هي العبارة
 التي تدعي الرد بها على كل بريد خارج عن السياق؟
 أكان محض ادعاء؟ عليها وعلي اللعنة! كانت مجرد
 مزحة أو قل وسوسة شيطان في ساعة فراغ.. وهما قد
 ارتدت إلي طعنة خنجر فماذا عساي أفعل؟ هل أثور
 وأصارحها بكوني الرجل المتمتر خلف ذلك الخطاب
 ..وهب فطنت إلى الأمر وجارتنني في هذه اللعبة
 لتسخر مني ستقول ليس ياله من ذكاء؟ تغير
 عنوانك وهل بوسعك تغيير أسلوك وكلماتك
 الرتيبة؟ إنما أردت مجاراتك في مزاحك السخيف لا
 غير ولعلها تتمادي فتفهمني بالشك فيها ستقول لي
 «كمن سخيف من رجل مريض بالشك تدري لماذا؟
 لأنك بدأت تشعر بالفنور في ذلك الشيء، نعم تلك
 عقدة التي تجعلك منزوع الثقة في نفسك وفي كل
 من حولك».. إهانة لا أستطيع تقبلها وقد يكلفني
 الرد عليها خسارات فادحة.. صممت على الصمت..
 راقبتها على مائدة العشاء بدت مزهوة بامتلائها
 الخصب، لكن ملامحها لا تشي بشيء كيف أقرأ
 الدلالة في هذا الدال الساكن؟ وأفتح أبواب الكلام لا
 أظفر بالحقيقة غير متلعم اللسان بما يموج في
 الصدر من أسئلة واحتمالات؟ لو تتكلم.. لنقل أي
 شيء سأصدقها كي أسترضي هذا الرجل ذا الشارب
 المعقوف الجانبين، كأنه شبيهي أو كأنه شبيهه، ما
 باله يجلدني بسياط من نار كأن بيني وبينه ثار
 قدي! هل غدرت به حتى يتفاهم سوء تفاهمنا إلى
 هذا الحد؟.. أتضرع إليها في باطني: اخرجي من هذا
 الصمت العريب القاتل، أليست أنت التي كنت تتذمرين
 من كل الذين يتحرشون بموقعك؟.. قولي أحدهم
 قال: انه يحبني فجاريته - طبعاً على سبيل
 السخرية- برد ساخن، سأصدقك أقلها كي تسكت
 أفواه هذا الصارخ في أعماقي.. تتكلم في كل شيء:

قاسم حول *

يوسف .. هه .. هه .. وأحس بأن القهقهة شبيهة بقهقهة القائد العام للقوات المسلحة.

انتسب .. أيها المواطن .. سوف لن تخسر شيئا سوى حريتك .. وما هي الحرية .. كلمة .. كلمة لامعنى لها .. هه.. هه .. هه ..

لبس يوسف معطفه وقرر أن يخرج لأول مرة بعد سبع سنوات من العزلة .. توقف عن أن يكون بعيدا عن المجتمع.. (الكل أصبح في بوتقة الانصهار سواي .. أنا غريب .. متميز .. ولكنهم شفقوا الجميع سواي).

الطريق بارد .. دس يده في جيب معطفه ومسح أرنبة أنفه التي صارت حمراء من شدة البرد.

إجتمع رئيس المخابرات واستعرض قائمة من الأسماء وقال .. اتركوا يوسف .. سيأتي طوعا ويدق الباب ويطلب الانتماء .. سوف تتحطم أعصابه عصبيا عصبيا .. ثم يأتي إلينا صاغرا ..

سكت الجميع .. أنهم يبحثون عن ضحية .. يريدون شخصا يضرّبونه ثم يعلقونه .. ويعيشون معه وهم يحبون مشاهير الناس ويوسف أحد مشاهير هؤلاء الناس .. يشعرون بمتعة متميزة لا تضاهيها متعة عندما يتعاملون مع إسم له وقع ورنين حلو في وجدان البشر .. سيدي .. لقد مضت سبع سنوات دون أن يكتب قصيدة شعر واحدة .. قال أحد عناصر الاجتماع: أجب القائد:

التراكم سينتج ملحمة شعرية نادرة في التاريخ الإنساني .. هذه الملحمة ستأتي من تراكم يوسف مع الصمت والقلق .. هكذا رد رئيس المخابرات ثم نهض منفلا وبدأ يدور حول المجتمعين ..

– أنتم لم تتعلموا جيدا بعد ولم تستوعبوا دروس الدورة الاستخباراتية في ألمانيا الديمقراطية التي استغرقت سبع سنوات وسبعة شهور وسبعة أيام وسبع ساعات وسبع دقائق وسبع ثوانٍ بالتمام والكمال.. بعد هذه الفترة الطويلة من التدريب .. ماذا قالوا لكم فيها؟ ألم

انتظر المواطن يوسف في داره ولم يوقع إنتماء لا إلى بانع الصحف الذي يجاور البناية التي يسكنها ولا إلى الفيطة التي يجاور دكانها داره ولا إلى الحلاق في نهاية الشارع ولا إلى دلال العقارات في الطابق السابع من بناية دجلة، بعد أن رفض توقيع طلب انتمائه إلى موظف الدائرة الأمنية في المؤسسة الثقافية التي يعمل فيها

قال المواطن يوسف، لست من هؤلاء ولا من هؤلاء .. علام الخوف إذا؟!

الساعة الآن تشير إلى السابعة مساء حسب التوقيت المحلي.

يا إلهي .. مضت سبع سنوات ولم يعتقلني أحد على خلاف ما هو سائد .. ينبغي أن أوقع طلب الانتماء وبكسه سأموت .. أوقع الطلب ممنونا وتحته شعار أقسم بالله العلي العظيم أن لا أخون المبادئ، وإني أشعر بالفخر والإعتزاز بانتمائي هذا.

لم أوقع الطلب .. ومن لم يضع توقيع على استمارة الانتماء فإنه يساق إلى المحاكمة ومن ثم بقرار يسبق المحاكمة يساق إلى المشنقة

تحس المواطن يوسف رقبته بعد أن تراءت له فكرة المشنقة وأحس أنه بخير وإنه لم يعتقل بعد سلام تلك الآلة المخيفة ليس في أنها تحقق النهاية بل لأنها رمز لازدراء الوطن والمواطن.

لا أحد يترصدني في الشارع .. رد يوسف مع نفسه. لا توجد مراقبة.

من قال إذا أنهم يضطهدون الفرد ويفسخون مخيلته وحريته ويحولونها جميعا .. أنه محض افتراء، فلا أحد في الشارع يرقب الدار.

فجأة تبادر إلى ذهن يوسف صورة صاحبه فاروق الذي سرعان ما انهار ما أن جاءته استمارة الانتماء وأصبح عنصرا لا لون له ولا طعم ولا رائحة .. هه .. هه .. ثم قهقهه * سينماني وكاتب من العراق يقيم في هولندا .

مشى يوسف وحيدا في شارع خال .. تأكد أن الشارع ليس فيه بناية واحدة ولا عمود كهرياء يمكن أن تلصق عليه عدسة على شكل حبة العدس وتراقبه .. لا توجد شجرة في الشارع يمكن أن تلصق بها حبة العدس الكاميرا لتراقبه.. أراد أن يقول شيئا.. أن يتحدث بصوت عال حتى مع نفسه فانتابته مخاوف غريبة.. أراد أن يقول.. ليذهب العالم كله إلى الجحيم.. أنني أحتقركم.. أخاف منكم.. وأنتم حقراء.. ظالمون.. أنا.. أنا.. الشاعر المواطن، المواطن الشاعر العظيم الذي ينهر لكتاباتي القراء الذين يمتلكون وعيا .. أريد أن أكتب وأقول كلمة شعرا مسرحا.. ها أنا ذا لست خائفا .. ليس لأنني بطل ولكن لأن الشارع خال وأنا لا أشعر أن الشارع خال .. أحس أن ثمة من يراقبني .. كاميرا بحجم حبة العدس .. العدسة الكاميرا .. هه .. هه .. هه .. أنا لست بطلا .. إنني أؤمن أن الأوطان التي تحتاج إلى أبطال إنما هي أوطان بانسة.

هل تريد أن تتباح علية من المرطبات ؟ كوكا كولا مثلا؟ من أنت .. قبل لحظات كان الشارع خاليا .. من أين أتى الرجل وأين اختفى؟

لم يكن ثمة شخص ولا كوكا كولا .. وشعر أن فمه جاف ويشتهي زجاجة من شراب الكوكا كولا ..

مشى يوسف ولم يجد أحدا ولكنه كان يشعر بالجموع .. كان يشعر بوجود حركة دائبة ومدن وشوارع وعندما يستيقظ ويعي موقفه لا يرى أحدا ..

عاد يوسف إلى داره .. فتح دفترا سميكاً وقرأ شعرا هائلا في كثافته الفكرية والجمالية واندھش من نفسه وعرف حينها لماذا هو مطلوب أن ينتسب .. أن كل ما يكتب يتم عن اللانتمية .. عن الحر الواحد الغريب التائه الواهي العظيم المخلول المتسامي الطروب المتوحد الملحون المائث الشجاع المتراكم الأهل للشيوخوخة الصبي المتصابي الصغير الأهوج الأحمق المستغفل المنتبه الكائن في غرائب الكون المتفرد الباقوت الساكن في أعماق الصمت والضجيج المتكور على روحه الصغير بحجم رأس الدبوس العملاق مثل الجبل الواقف على قمته المتهاوي بهود حال نحو القاع الذي يكتب بحور الشعر في الكلمات التلميذ الناصع السريرة المتمرد على

يخبرونكم أن الانتظار يمكن أن يقل الأعصاب عصبيا عصبيا الواحد بعد الآخر.. إنني أكاد أن أفقد صبري وأعافقكم .. دعوا يوسف .. أتركوه .. هو نموذج متفرد لا يشبه الآخرين ونحن علينا أن نتمتع بانهياره .. مفهوم؟ أن نرسل له كل يوم طبقا من البيض وعلية من السكر حيث لا يجدها المواطنون بسهولة في الأسواق ولا نتحرش به ولا نراقبه سيجعله يعيش في دائرة الخوف .. هكذا ينبغي التعامل مع يوسف.

بعد أن خرج يوسف من داره لأول مرة بعد سبع سنوات من الانتظار .. خلق ذقنه جيدا بعد أن استطال ووصل إلى ركبتيه .. فوجد الناس في حيرة من أمرهم .. كانوا غرباء حقا .. يثرون ويقولون كلاما ليس له معنى .. سيارة الأجرة التي صعد فيها سمع فيها كلاما عن أسعار السكر المرتفعة وفقدان البيض من السوق .. واندھش .. كان يسمع كل يوم نقرا على باب داره وعندما يخرج لا يشاهد أحدا ولكنه كان يرى طبقا من البيض وكيسا من السكر عند باب الدار ولم يفهم ولم يعرف المرسل. كان يشك أن يكون البيض مسموما والسكر المسموما فيعمد على إلقاء البيض والسكر في برميل النفايات، واليوم هو يسمع حديث المواطنين عن أزمة البيض وأزمة السكر .. من يا ترى كان يرسل له طبق البيض وكيس السكر؟

نزل من سيارة الأجرة .. تقدم نحوه شخص غريب وقال له بالإسم (مرحبا أستاذ يوسف) أهلا وسهلا رد يوسف، ولكنه لم يعرف الشخص ثم اختفى الشخص الذي سلم عليه ..

ذهب يوسف نحو مكان تجمع سيارات الأجرة على عثر على الشخص الذي سلم عليه وعبثا حاول الوصول إلى ذلك الشخص.

من قال لكم أن تسلموا عليه؟ هكذا بدأ الاجتماع الثاني لمدير المخابرات مع عناصره.. قلت لكم أتركوه ينتظر.. بدون مراقبة.. سيشتد بالخوف أكثر مما لو تمت مراقبته.. سوف ينخلق لديه شعور بالمراقبة المخفية.. سوف يشعر بمراقبة خارقة تراقب كل حركة من حركاته سوف يخاف حتى وهو في التواليت.. سيخاف أن ثمة من يراقبه وسوف يعدل سريته.

يحكم الوطن وكيف يرفع صناديق القمامة من الشوارع ويرميها في سيارة الزبالاة.

من الصعب الوصول إلى الرجل الساكن في القصر الموهل المبني من المرمر. وفكر أن أفضل طريق للوصول إليه والسلام عليه هو أن يكتب عنه ديباجة من الشعر. ففزع من فراشه وجلس أمام الحاسوب وبدأ يكتب ويكتب والكلمات تتوالى والصفحات تمتلئ بتدخل فيها الواقع بالخيال والصدق بالكذب والحقيقة بالزيف. لم يفكر وهو يكتب أن يبرر موقفاً أو يجد تعليلاً لكذبة أو تعليقا على حادث. كان يكتب دون أن يحسب عدد الصفحات. لا يعرف كم صفحة سطر على الحاسوب وبقي يفكر في أكثر العناوين إثارة ليعنون فيها ديباجة الشعر التي انفتحت أن تنتمي إلى الشعر بل صارت دراسة موسوعية .. أفرغ على الحاسوب شحنة رغبة الكتابة لسبع سنوات توقف فيها عن ممارسة نشاطه الذهني المدهش الذي يتمتع به. أخرج عنوان الصحيفة الإلكترونية ووضع على سطر يرسل إلى .. ورفع إصبعه لينقر على الفأرة الإلكترونية للحاسوب في زاوية يرسل. بقي رافعا إصبعه لدقيقة ثم لساعة ثم لنهار ولم يتم طوال الليل وهو جالس أمام الحاسوب ماسكا بالفأرة الإلكترونية وسبابته مرفوعة من بين الأنامل الخمسة ومر الليل والنهار والليل ثم إنهار وانحنى رأسه كأنه ثابت فوق حبل وليس على رقبة. ومع سقوط رأسه غافيا سقط إصبعه على الفأرة فأرسلت الديباجة إلى رئيس التحرير.

صحا في اليوم التالي ووجد نفسه نائما على الأرض إلى جانب الحاسوب فانتبه ونهض وأول شيء فعله خرج من الدار وذهب إلى بائع الصحف الذي يجانب البناية التي يسكنها واشترى الجريدة فوجد عنوانا في الصفحة الأولى وقد كتب فيه (يوسف يقول...) وقبل أن يقرأ الديباجة المنشورة وحتى قبل أن يدخل بيته وقفت سيارة مرسيدس بلون الفاكهي ونزل منها شخص أنيق يلبس ملابس مدنية وقال له (تفضل أستاذ يوسف) دخل السيارة وانطلقت به حتى توقفت قرب البناية المرمرية التي يحيط بها العسكر ثم فتح الحاجز ودخلت السيارة ونزل منها يوسف ودخل بابا منقوشا من خشب الأبنوس الأصفر ومشى في رواق طويل ..

معلمه في أوقات الدرس وأوقات الفراغ المحب لوالديه الهارب من أمه ومن صحبه المتوحد العملاق الساكت والضاح ..

استلقى يوسف على سريريه .. سكت .. تطلع إلى السقف وغفا.

لأول ليلة من لياليه المتعبة لم يحلم يوسف .. كان نوما بلا منام.

استيقظ من نومه مبكرا لأن الإنسان الذي ينام مرهقا لا يستيقظ باكرا وتداهمه أحلام تزيد من متاعبه وعندما لا يحلم الإنسان ولا تأتية الكوابيس فإنما يستيقظ مبكرا وسعيدا ولكن يوسف لم يكن سعيدا ولم يشعر بطعم السعادة يوما ..

قال مع نفسه .. هو شخص واحد .. نفسه أراه على شاشة التلفزيون ونفسه رئيسا لتحرير الصحيفة ومديرا للاستخبارات ومطربا في الإناعة وممثلا على المسرح وزبالا في الشارع ومعلما للتلاميذ وفلاحا بين غابات النخيل ووزيرا للخارجية وممثلا للوطن في الأمم المتحدة ومساررا لتأجير الشقق والبيوت .. لماذا لا أقول له شكرا وأكسب رضا كل هؤلاء .. كيف أشكره .. أن أمد له يدي وأصافحه .. كيف الوصول إلى يديه .. هنا تكمن المشكلة. فلأجرب.

خرج يوسف إلى الشارع ومد يده كمن يصافح .. وبدأ يمشي بثؤدة ويده ممدودة تريد من يصافحها .. الجميع أتبعه عنه. صعد الباص ويده ممدودة. نزل من الباص ومشى في الشارع ويده ممدودة كمن يطلب المصافحة. صعد عربة جحرها حصان وعليها الحوزي صاحبها. صعد ويده ممدودة كمن يريد المصافحة. نزل من العربة مستعملا يده اليسرى في دفع الأجور .. وصل إلى حيث يعتمر قصر مهول في ارتفاعه وزخرفته مبني من المرمر الإيطالي الأسود كأنه نصب ليس لجندي مجهول بل لجنرال مجهول. شاهد خوزا ورشاشات ممدودة وفوهات وجهت صوبه فتوقف عن المشي. أعاد يده الممدودة إلى جيبه وانحرف قليلا ثم قفل راجعا وصل شقته الصغيرة وجلس يبكي. ونام .. لم تكن ثمة أحلام وكوابيس مثل الليلة التي سبقتها وصحا مبكرا صافى الذهن وقرر أن يسلم على الرجل المتعدد المواهب والذي يعرف كيف

مشروع (ملعبية) لشخص عاوي (الخبيثة)

سمير عبد الفتاح *

تفتح باب منزلها عند اكتمال الظهيرة.. تضع قدر ماء بجوار الباب ليشرّب منه من يريد.. وتبقى بابها مفتوحاً لمن يريد الظلال
ظلين يتخطيان الباب.. يصفق أحدهما بيديه منادياً بينما الآخر يوجه عينيه بتفاصيل المكان ، والصوت ينشد وراءهما «واحد للجوع وواحد للمجهول.. سيأكلان تضاريس الجسد المتهدل عند الزاوية.. ثم ييمون بأعينهم شطر الجسد المغسول.. سيلتمون كحلقة، وصحن بلاستيكي سيجمع أوديهم.. سيتمدان مع الطنين وصوتها سيمنحها استكانة باردة.. سيشاركهم غريب.. وسيقطعون لجسد مخفي في غرفة جانبية قليلاً من طعام.. سيرتد أحدهما ويستند للجدار بانتظار الاكتمال، ويحلق الآخر بحثاً عن الكمال».

يا... سر،

(انفاد لا يحمل زواياها.. وجه أقرب للاستمرار وجسده للنحول.. عيناه تلبسهما القلق طويلاً.. عيناه أغمضتا على وقع ألم كبير قبل عدة سنوات وتنتظران فترة متبقية لتنفثا على انتهاء الألم.)

سامي،

(أطرافه بالغة الالتفاف.. تقاطع في طريق وهمي أقرب إلى السكون.. فجأة ينقبض الجسد الضئيل ويتوهج بثورة غير متوقعة.. ثم يعود الجسد للانكماش.)

الهامري،

(من نافذة طابق ثانٍ لندفج متواضع أطل برأسه.. نظراته تركزت على كراسي المقهى الضالقة.. فراغ الكرسيين على اليمين جعله يريح ذقنه على حواف النافذة وينتظر.)

ماريا،

(أسكنت نفسها في بلاد لم تألفها.. رائته ذات مساء والدماء تغطي جانب وجهه الأيمن.. أعطته مندليها.. وتوارت في أعماقه.)

عازف آلة الكمان،

(صمته المتوكد من طبيعة مهنته يتفجر في المقهى المجاور

هامش افتتاحي،

(وافتح في المدي صفحة أقرب إلى البياض.. انني أطرافها ثم تراكم في مذاك.. ثم تراكم في فيض يأتي من بعيد.. وانتظر في المكان الأكثر وهماً.. تفتح بهبوب الريح عليك، وأزدهر بدفقات الغبار، وارتك نفسك للركام.. توزع في مكائك الهامت.. أرح يدك جانباً وقل لهم ما تريد نزعهم منك.. قل لهم عنك.. قل لهم ما استمسك بك وقاداك إلى الوهم.. حدثهم عن ذاك النسيان الذي يريد أن يكون العالم كله، أن يوزع نفسه عبر الأرجاء، أن يستميل ويكعب ويتودر حول المكان.. أن يلتقي بكل ما فيه عبر الفراغ الذي يفترض ملئه لما حوله.

أخبرهم عن تراكمك فيه.. عن حيزك الذي تفجر عبر الحواف الافتراضية للفراغ.. عن توقف تمددك لأنك أصبحت خارج المعنى والجدوى.)

هامش سيرة البطول،

(وذاك (أنا).. متشجاً باسم ينتحله كثيراً غيره.. وذاك (أنا) متشدقاً بركن صغير وخطواته أكثر انتساباً للفراغ.. وذاك (أنا) تشكل في سنوات لم تعد تقبل بأن يتسم لها أحد.. وذاك (أنا) انتظمت خطواته في اللاجوى واحتفلت به الخبيثة.)

ظلال للحممة،

يا عباس،

(وحدها تعبر المكان في منتصف الشارع.. وحدها تعبر فوق الرصيف الرملي الذي يمتد طويلاً، تنمطي ويندلق جسدها في فراغات الهواء.. وحدها تعبر والعيون المليئة بالحمى تموج بالهذيان.. وحدها يخفقها الهواء المشبع بالدخان والرطوبة.. وحدها تطرق الشارع الفاتر من الحرارة وينشد وراءها الصدى: «أخرجوها في زمن التيه.. أخرجوها في تضاريس الرمل.. أسبلوا حول جفنيها الأرق وطعم الدم.. ويمعوا وجوههم إلى الغضاء.. اسرجوا يديها ببقايا شريط فضي لعملية ورقية.. ومنحوها بقايا ابتسامات صلبة وضحكات خافتة.. زينوها برماد فتاة.. وضفروا الهواء حولها.. قادوها في مزالق التيه، ثم أخرجوهم وراءها.. »

* قاص من اليمن.

فتجد نفسك وفكرتك في الفراغ.. تغفرض أن للفراغ حيز يمكن أن يغطيك.. لكن الفراغ يتراجع ويغمر منطقة داخل المكان البعيد تبتمس مجدداً للمكان البعيد ، فيتراجع المكان للخلف قليلا.. ثم يطلق شيئاً ما عليك..تنطق: فكرة الاقتراب وتغوص في فكرة أخرى.

« عند الباب - كعادة المرعوبين من وجود عالم أكثر جمالاً من قدرتهم على الاحتمال - وقفت أحاول الإنصات لذلك الألق الجميل المنحدر عند الغروب.. وقفت مستجمعا طعم هزيمة أتلفت الكثير من مناطق الجسد الهشة.. هزيمة أصبحت هي الهواء الذي يمدنا بالحياة.. وقفت - كما تقتضيه الأصول لشخص عابر في فراغ لا يخصه ولا يمدد بأدنى حرارة - وقفت بانتظار تحرر إحدى القدمين من خدر مفاجئ ودون شعور بالألفة أخذت أقلب النظرات في الوجوه الشاحبة التي تشبهني - وترفع هي الأخرى إحدى قدميها كمالك الحزين - وعندما استعدت للرجول فاجأني عدم إفلات المكان لي.. لم يتشبث بي المكان تمامالكنه وضع حاجزاً أمامي ، فكان بداية لشيء ما لم استطع وضع اسم له شيء يشبه تعلق ملاسك بسلك شائك.. سلك شائك يمنع سقوطك في هاوية ، ومع هذا يدمي جسدك.. لا تعرف الشعور الواجب إيداءه.. الشعور بالفرحة أو بالألم.. لا تعرف أن كان احتضان السلك الشائك لك من أجل حمايتك من السقوط أو من أجل أن يمس دمك.. سلك يمنعك من الرجول وفي نفس الوقت يطردك فتقف في نفس النقطة مبتور البداية والنهاية.

تحولت إلى كنتوته صغيرة.. بيت بدون أساس.. مساحة غير متألقة مع المحيط الذي وجدت فيه نفسها فجأة أصبح عليّ الدفاع عن المساحة حولي.. أصبح عليّ نحت تفاصيل لي لأشعر بالانتماء

عوضاً عن المفارقة.. أو التفكير بها ظهر فعل التوقع داخل المكان.. الاستسلام للقبضة بانتظار قبضة أقوى تعدد مسار الخطوة القادمة.

ربما كان اللغج بدائياً لكن ذلك الخدر المتولد من ضم القدمين للجسد لفترة طويلة كان يهبر استمرارية التوقع وعدم التحرك.. أيضاً ذاك الوهم بالألفة أشاع كمية من الأحلام المتعاقبة استمدت فرصة تحققها من الاستمرار في هذه الحالة.

حتى الزمن يغافلني ويمر ولا أنتبه إلا بعد فترة من مروره.. أحاول إلصاق أي شيء مني بالجدائل التي يسحبها الزمن وراءه.. ابرر له عدم لقه لي بأنتي كنت نائماً.. وأن الشوارع التي سار عليها كانت مسدودة أمامي.. أقول له الكثير.. أقول له أنني كنت يوماً أمططي أعلا.. انني قنته ذات يوم.

للفندق.. يتكلم بالطريقة التي يعزف بها.. يذهب بالكلمات ثم يعود بها في نغمة طويلة مرتبة قبل أن ينتقل إلى جملة أخرى ، في هارموني يتواصل طوال فترة ضوء النهار وقليلاً من فترة الليل.. كان في الزاوية عندما أعطت ماويا (أنا) المنديل...

الاحتكاكية للحمة ،

(واقضى المكان ضعة للقلق وضعة للجكاء.. وأجرى بينهما الأشياء.. ابتسم المكان فتشكلت ضعة ثالثة بينهما فكان (أنا) الحكاية في المنتصف أو عند الابتداء لا فرق.. الحكاية في سطورها الأخيرة أيضاً لا فرق.. الابتسامة مكفولة لسنوات قادمة ورسمت قبل سنوات طويلة.. قبل خمسة وأربعين عاماً ابتل الوقت بلوفة ما من أصابع ملونة ، دار حول الجسد الصغير المسجى بين خيوط لزجة من الدم.. ولم ينتظر أن يمنحوا الجسد الصغير اسماً أو أن يغسلوه من الدم ، بل فتح صفحة بيضاء وأجراها فوق الجسد

وعندما أسموه (أنا) لم يهتم.. فقط لطخ الورقة بالاسم وأخذ يجره وراءه.

(أنا) شخص عادي.. مكرر على امتداد هذه البسيطة ، يوجد من أشباهه المليارات.. طقس يومه عادي مثله ، تكاد تفاصيل أيامه لا تختلف.. وإن حدث اختلاف في الأيام فهو يتكرر على مدار الأسابيع والشهور.

(أنا) انبثق من الزاوية التي يتقاطع أمامها شارعان.. انبثق فجأة وسال على الطريق الترابي.. انبثق قبلها من قرية على الأطراف البعيدة من المدينة.. في كلا المرتين انبثق بهدوء.. هدهد يطمئنه به كل أبناء القرى.. جسده أقرب إلى الضمور وشحوب صاحب وجهه.. والاختلاف أن تجاهه ازدادت ثقوباً في انبثاقه الثاني.

في رحلته الأولى إلى المدينة حمل براءة أقرب إلى السذاجة وعنواناً لأحد أقرابه.. وقليلاً من آمنيات البداية إننا في أي نقطة.. الآن أو غدا.. أو حتى في أي يوم على امتداد خط الزمن.)

مقتطع من النص :

« ولا شيء منك استوئق الطريق.. ولا ابتسامة غطت الحيز.. أنت في المكان الذي لم يكن متاحاً لأحد البكاء فيه »
تفترض في المكان قابلية للصبر فتغرس جسدك داخله.. لكن المكان ييدي قلقاً منك ويتراجع بك للحافة ويلصقك بأقرب جدار وينزاح أبعد عنك.. تفترض في نفسك القدرة على موازنة فكرتك مع الجدار ، لكن الجدار بإيعاز من المكان البعيد ينسلخ عنك ،

من الأدب النيوزلندي الحديث:

للكاتبة: فيفيان بلامب (Vivienne Plumb)

ترجمة: عاصم السعيدى *

سماء من الأبهة

على مشارف النوم
أسمع جليّة...
أعرفها جيداً
إنه صوتي
و أنا أفكر فيك.
الذكرياتُ
أصواتُ شجرةٍ...
تحك سقف الغرفة بفروعها
أو ضحكةٌ بعيدةٌ مجلجلة
تندلق
من أعلى الشارع العلوي.

...

أستيقظُ

على رائحة سجاثر...
تتسللُ من نافذتي الموارية.
يقطرها الدفء...
رائحة السجاثر
و الياسمين
و الأعشاب الطرية التي قطعت للتو.
أيّ كان

* شاعر ومترجم من سلطنة عمان

واصل تدخينه
تحت نافذتي

...

في اللوحة
أعلى الحائط
تبسط الدمية يدها
للبهفاء
تحكي لها حكايتها
دعني أحكي لك حكايتي...
قبعتها
محشراً أمجاً
و سماء من الأبهة..

خطة تبادلية

الخطة أ: غادر المدينة.
الخطة ب: لا تفادر المدينة. انتقل إلى شارعٍ آخر.
لا يعرفك فيه أحد.
الخطة ت: ابقَ في شقتك الرثة، في شارعك
المتهاالك، في مدينتك المنسية.
الخطة ث: وابقِ على عملك القديم.
الخطة ج: ابحث عن شريكٍ للشقة.
الخطة ح: قدم استقالتك، وابحث عن عملٍ جديد.

الخطه ح: انتقل إلى شقة أخرى: في نفس العمارة.
الخطه د: ابق في شقتك القديمة، في حارتك القديمة. لا تغيّر عملك، ورفض البحث عن من يشاركك الشقة.

الخطه ذ: سافر إلى كوبا (ستحتاج الكثير من المال لتفعيل هذه الخطه).

الخطه ر: فكر في خطه أخرى.
الخطه ز: اخضع وجهك لجراحة تجميل.
الخطه س: اصبح شعرك.
الخطه ش: تنازل عن الأربعاء. قابضه بأحد أو خميس

الخطه ص: تسكع معتمراً قبعات بمختلف الألوان.
الخطه ض: لا تخرج. الزم شقتك. تنسك وانعزل....
واقرا كتاباً في الإغواء.

الخطه ط: تنسك وانعزل، في نفس الشقة، وفي نفس الحي، وابق على عملك القديم
الخطه ظ: لا تقل مطلقاً
الخطه ع: هذه الخطه لها علاقة بالجرى.
الخطه غ: وهذه لا بد أن تكون عن السباحة
الخطه ف: عليك بالسباحة كل يوم. والمشي

لمسافات طويلة في نهايات الأسابيع.
الخطه ق: السباحة كل يوم والمشي لمسافات طويلة في نهايات الأسابيع: بشعرك المصبوغ، معتمراً قبعات بمختلف الألوان.

الخطه ك: تنسك وانعزل، في نفس الشقة، وفي نفس الحي، وامش مقنعاً أيام الخميس، واسبح كل أسبوع (لكن ليس مقنعاً).

الخطه ل: لا تغيّر شيئاً ولا تخطط فقط غير من مشيتك.

الخطه م: لا تمش. اركض أو اسبح، ولكن ابق في نفس الشقة الرثة، في الحي المتهاك.

الخطه ن: واجلد نفسك كل صباح بنفس الوظيفة المزرية....

الخطه هـ: واحلم بكوبا
الخطه و: خذ كوبا من النوم، واحلم بخطه بديلة.
الخطه ي: مزق الخطط القديمة والخرائط. وضع خطة العام الجديد.

تراكمات سينمائية

مشهد رجل وامرأة، في يوم ربيعي، على دراجتين هوائيتين، دائماً ما يشير إلى الجنس.
حين يرفع الرجل قبعته، فإما لأنه يريد أن يبدو مهذباً، أو لأنه يعتزم المكوث.
حين تخلع المرأة حذاءها، فهي أيضاً إشارة للجنس؛

ما لم يكن المشهد كوميدياً.
ظهور قطعة في المشهد يُشير إلى حكاية مضجرة، شيء ما على وشك الحدوث. كأن يعلق عظم سمكة في يلعومها.

مشهد ضربة يعنى الأشياء نفسها، ولكن بشكل أسوأ، فلربما ظهرت لتعشش في أنابيب المجاري، أو لتذهب ضحية مشاجرة ما. أو ربما ليداعبها الزائر قليلاً قبل أن يدخل في الموضوع الذي أتى من أجله.

إزاحة الملابس أو إغلاق الستائر يشير أما إلى مشهد جنسي، أو إلى مشهد في مستشفى. لعله مشهد جنسي في مستشفى.

المستشفيات تعني في الغالب بأن أحدهم سيموت، إلا أن يكون الفيلم كوميدياً.

مشاهد التمشي في الحدائق والأماكن العامة ليس يمثل هذا الموضوع والتلقائية: ما لم يكن الغلم بوليسياً.

يستخدم الأطفال في المشاهد ليسمعوا أصواتاً، ليروا أشياء، ليضيعوا في الزحام، للصراخ، لإثارة الجلبة حول المدعوين، أو ربما للرقص.

الأمر مشابه بالنسبة للرضع، ولكن بجرععات مضاعفة.

صديقي الذي صرته سيارة ملأى بالورود

عبدالله بني عرابية*

الأشباب الطفيلية التي نبتت وحدهما
- تها ، لقد صرفت ٥٠٠ ريال على استصلاحها وزراعتها ولا
تسمينها حذيفة . حقاً أنن النساء ...

في النهار التالي لحادثة الخطوم التقيت صديقي الذي
بادرنى .
- اذا كانت أغلب الوفيات الآن تقع بسبب حوادث السير ، فاني
أتمنى أن يكون موتي على يد سائق سيارة مترعة بالورود
ضحكت قبل أن أقول .
- ولماذا ليست ناقله مياه مثلاً ؟
- أريد أن أغرق بالورود لا بالماء ، إنني أحب الورود

في ظهيرة قانضة كهذه أراني كوعل شرود تلبسه الجموح فهو
شارد من لا شيء الى لا شيء آخر ، تفكرت ، نظرت الى النبتة
التي كانت بهجوار السرير المغروسة بدلمل زجاجة فودكا
سويدية ترتشف الماء على مهل ، تذكرت اني لم أغبر الماء منذ ما
يقارب الستة أشهر مع أن بائع المشتل القزم كان أوصاني
بتغييره كل أسبوع ، حسناً لا بأس ، قلت في نفسي ، نهضت من
الفرش بتناقل وإعياء . أخرجت النبتة من الزجاج ، نظرت الى
أسفلها المحروق ، فكرت ، انها تجاهد من أجل البقاء داخل هذه
القنينة الصغيرة ، ولا شك انها تفقد قريناتها اللاتي يحيين
حياة طبيعية ، وضعتها جانبا وأخذت الزجاج ، دلت ماءها
بعد أن شمته ، رائحته نباتية كرائحة الأرض بعد يوم مطر ،
نكستها وقرأت تاريخ شرائها وطولها عند الشراء بالسنتيمتر
وكتبت قد دونت ذلك قبل ستة أشهر ، عبأتها بماء جديد ، (يا
الهي هل يوجد ماء جديد وماء قديم؟) ، أعدت القنينة الى
مكانها جوار السرير ، ابتسمت ، تذكرت صديقي وأمنيتها
تناولت هاتفني النقال كتبت له رسالة مقتضبة مفادها اني
اشتقت اليه ، لم يرد علي .

بعد أن مت على سريري مدة ساعتين قمت ورششت وجهي
بالماء أو رششت الماء بوجهي ، لا أعلم ، المهم اني بعدها ارتديت
قطع الملابس المعتادة قطعة قطعة ، ودعت نبتتي التي بدت
نضرة الآن ، ثم خرجت ، عدد قليل من البشر في الشارع في هذا

ما الذي يوجد في هذا العالم مما لا نضحى به لأحيائنا في
الأخر ..

(سائلة بنت سعيد)

حسناً إن هذا كل ما أعرفه الآن ، وأنا فعلاً لا أحتاج الى كل ما
أعرفه ، ولكنني ينبغي أن أعرف كل ما قد أحتاج اليه ، فمثلاً أنا
لا أحتاج الى معرفة ما اذا كانت الدجاجة وجدت أولاً أم البيضة
، كما أنه ليس من الضروري لي أن أعرف ما اذا كان الخياط
النصائي الملائق لبيتي مشبه السلوك أم لا ، ولا رغبة لي في
معرفة سر حزن جاراتي الغرياء الجميلة التي غالباً ما أراها
صباحاً واقفة على عتبة باب منزلها تنتظر صديقها لنقلها
معها ، وكذلك لا أريد سؤال ذلك السمين ذي اللحية الطويلة
المشعقة الأطراف الذي يبتسم لها يومياً كلما رآها وهو في
طريقه الى موقف الحافلة لماذا يبتسم ، في المقابل أصدقكم
القول بأن لدي رغبة جامحة في معرفة لماذا كان صديقي
الحميم يتمنى الموت مصدوماً بسيارة محملة بالورود من
مختلف الأنواع والسلالات ، نعم ، أخيراً مات صديقي الميتة
التي لطالما تمناهما ، مات مصدوماً بسيارة مترعة عن آخرها
بالورود .

حككت الفتاة المتزوجة حديثاً لبعطها قالت .
عندما فتحت عيني في الصباح كانت نافذة الغرفة مشرعة ،
رأيتنه ملتصقاً بأنفي ، راعني منظره ، ولماذا هو هنا ، في هذا
الموقع بالذات وفي هذه النقطة بالتحديد ؟ طويل ، أحمر ،
منفوخ ، يهلق في بعينه الوحيدة الكبيرة ، يتقاطر منه سائل
يليل السرير ، يا الهي هل يعقل هذا ؟ خرطوم مياه على سريري
. قاطعها زرعها بعد أن قطع ضحكته الطويلة .

- انن لهذا السبب قمت بطرده
- يا له من عامل مفعل . قال بأنه كان يرش زجاج لنافذة
التي انفتحت جراء ضغط الماء عليها وقد قام بتسلق الجدار
لإغلاق النافذة وسحب الخرطوم معه . المغفل
انطلقت ضحكة أخرى من الزوج قبل أن يقول :

- مسكين ذلك المزارع ، ومن يعتني بصديقنا بعد اليوم؟ وبها
كان مبعلياً :
- أو تسمي تلك حذيفة خمس وردات وريحانيتين ويعض

* قاص من سلطنة عمان

عينيه فإذا بنظرة لم أفهمها .

• • •

لا أنسى عندما قال لي ذات وهن ونحن نمشي تحت سماء ماطرة .

— لا تدس على هذا الطين ، انه أنا وأنت والآخرين ، أنسيت ؟
جراحات صاحبي كثفرت ، بعد الحصى ، انه لا يعيش دون جراح ، جراحات يومية بل ساعاتية ، بعضها واقعي والآخر خيالي ، وهنا المشكلة .

إذا كان يقود سيارته وأخطأ سائق خلفه أو أمامه في حركة كادت أن تؤدي إلى حادث سير قال بأنها مؤامرة لاغتياله ، لو حدث أن كان جالساً في مقهى وأخطأ النادل في جلب الشراب أو تأخر قال بأنه مضطهد وشخص غير مرغوب فيه على هذه الأرض ، إذا مرض أشاع بأن الله يكرهه ، وإذا غص عند الطعام صرخ بهستورياً : اليكم عني يا أولاد الحرام .

• • •

ذات وهن آخر أيضاً قال :

— كم أمقت أولئك العمقى والسذج الذين يتبادلون حقايق التهانى والأكاذيب في ذلك البرناتج الاناعى ، حيث الكثير من الملق والقليل من الشفافية ، تباً لهم ، لماذا لا يتهادون التمازي أيضاً ؟ أوليس الموت مناسبة للاحتفاء ؟ أوليس حقيقة راسخة كالمولد ؟ هل يطلب صديقي هنا بعيد جديد اسمه عيد الموت ؟ هل كان يهد لموته المجاني ؟ (أيما تكونوا يدرككم الموت) ، كيفما تكونوا يفاجمكم الموت ، أبناء من تكونوا يحكمكم الموت ، لا أعلم ، اننى حقاً لا أعلم .

• • •

في محل الورد الأنيق جرد العامل الكميات والشتلات بكامل أنواعها ، وتبين تقصاً حاداً في معظم الأصناف ، كرج جرة من شاهيه الأحمر ، تذكر الطليبة التي كان حررها قبل أسبوع للمتعه ، مضى حيث الهاتف ، ضغط بعض الأرقام ثم رفع السماعة .

— ألم تصلكم طليبتنا الجديدة ؟
— بلى ، ولقد أرسلنا لكم الشحنة منذ الصباح الباكر ، ألم تصلكم بعد ؟
— لم يصلنا شيء ، قل لي من السائق هذه المرة ؟
— علي ، والسبارة ملأى بالورود حسب ما أردتم
— ذلك السكير مرة ثانية
— انه أفضل سائقينا يا رجل
— سترك يا رب ، مع السلامة
في ذلك الصباح الباكر مات صديقي مبتته التي لطالما حلم بها

الوقت ، اتجهت مباشرة إلى المقهى الذي يسكن آخر الشارع حيث تعودت لقاء صديقي كل مساء ، بعدها نقرر أين نسفح ما تبقى من الوقت ، وجدته قد سبقني ، وكان يتضاحك مع (كاندس) النادلة التي قدمت من جنوب أفريقيا ، تنحنت قبل أن أجلس قبالة ، غابرتنا النادلة باسمه ، يادربي — تأخرت

— أنت الذي أبكرت في المجيء ، وأنا أعرف السبب كالعادة تضاحكنا ، كنا عند لقيننا بنوح بأسرارنا كلها حتى تلك التي أقسمنا الأيمان الغليظة على أن لا بنوح بها لمخلوق ، أخبرني عن صديقته ورحلتها إلى وادي بني خالد .
— ما أروع المبيت في وادي بني خالد ، في العراء ، سحب على شكل ورود تتخاضل فوقنا ، والنجوم زهور يهديها الله لمن يحبه من البشر ، وقد أهداني الكثير منها تلك الليلة

• • •

أخبرني أيضاً عن قصة دخوله الكنيسة لأول مرة :

— دخلت مع (ناشا) للكنيسة ذات مساء ، أجلسني على كرسي ، وتقدمت هي لتنظم في جوقة كانت تردد فيما بدا أنه كلمات من كتاب مقدس

Father,
You give us food from heaven
Teach us to live by your wisdom
And to love things of heaven by our
sharing in this mystery

بحث له أنا بدوري عن عقدي مع المقاهي والسكر .
— عندما أكون في مقهى كهذا مثلاً ، وربما تكون قد لاحظت ذلك ، لا أدري كيف تمتلئ المنضدة أمامي بحبيبات السكر كلما طلبت الشاي ، حتى في تلك البلاد البعيدة التي عشت بها عاماً ونيف ، عين المشهد يتكرر بالرغم من أن هناك أنواعاً عدة من السكر يقدمونها لك في المقاهي ، حبيبات ومكعبات ومربعات بيضاء وسمرأ أحفاناً ، لا أدري كيف تنقلت الحبيبات من تلك الكتل الصغيرة لتغطي أديم الطاولة .
نتضاحك لبرهة ثم نصمت ، كسر هو الصمت بعد أن لاحظ بقعاً زرقاء تطلع جيب دشتاشتي :

— أه ، قلبي عادة ينسكب على الورق وأحياناً يضطر لفعل ذلك داخل جيبتي ، بالمناسبة اني أتبول كثيراً هذه الأيام وهذه إحدى أعراض السكري ، بيد أني أصر على عدم استشارة أي طبيب
— أتعلم لقد حملت ليلة البارحة حلمي الأثير ، كنت على قارعة شارع وردي أهم بعبور صفته إلى الضفة الأخرى وكانت سيارة محملة بالورد....

— يس ، يس ، كفى لا تكمل أعرف بقية الحلم
علت قهقهاتنا فتركتز علينا أعين من في المقهى ، نظرت في

الحمر الوحيد الى الأسلاف

سعيد بوكرامي*

الإيطالية. وأحيانا أخرى يطالبون بمهاد معدنية أو بمخرة توضع أمامهم أما الموظفون الصغار فيتكونون ككثافد وينكمشون بدون أشواك، نظراتهم خجلة وكأنهم يحملون أوزار دنوب لن تغتفر ينظرون بين أرجلهم فقط، كأنهم يحتاطون من فقدان شيء عزيز عليهم.

نهضت من ركني، راوغت الفيتوهات وخرجت. وقفت أمام البوابة المشعة بالمصابيح وثبت ضوئها رجلا من القوات المساعدة يحرسان الفراغ يتحدثان عن استعدادات البلدية منذ شهر لهذه الولاية، صبغوا المقبرة واتسخت وأعادوا صبغها عدة مرات وأعدوا عشب للحديقة وغرسوها بالأزهار، لكن سرعان ما أحرقتها الشمس وعبت بها الأقدام، فأعدوا أخرى وأخرى ثم أنفقوا السانية وطردوا باعة الماء وجمعوا المتسولين والمشردين وأرسلوهم في العربة الأخيرة للقطار المتوجه إلى أبعد نقطة للسكة الحديدية لكنهم عادوا مرة أخرى ويأعدون متزايدة. ومع ذلك الموت لم يمت. دام هذا الكر والفر لعدة شهور قاسية وبدون فائدة وحين ينسأ من موته وانصرفوا لمشاريعهم الشخصية وجني الأموال. مات فجأة فقتلوا على الخبر إلى أن أعدت الأمور وأصلح ما أسفده الإهمال التفتا بحذر خلفهما فلاحظا دخان سيجارتي المسافر مع عموذ الضوء فسكتا وأخذوا يتمشيان جهة ونهابا يحاولان يتوجس تفادي النظر في اتجاها؟

قضيت الليلة بكاملها في مقهى المحطة. أمامي، القهوة السوداء الثالثة. أشربها على بطن فارغة من عشاء الميت الفاخر. حاولت تفادي المشاهد الدموية التي تعرضها إحدى القنوات الفضائية بتكرار أسطوري لكن محاولتي، باءت بالفشل فرجع صوت المذبة يأتي من كل جهات المقهى الشاغرة.

ظهرت امرأة تحمل فوق ظهرها شيئا أكبر من حجمها. رأيتها تخرج من الجهة اليسرى للمقهى. فكت عقدة فوق صدرها وتركت الزيمة الضخمة تنزلق إلى الأرض وفوقها جلست متهاكة. التفتت جهتي وقالت

الله يخليك، كاس ماء

ناولتها كأس الماء، فدفعته إلى جوفها بلهفة. تنهدت وأعدت لي الكأس الفارغ وهي تقول:

كان الشمس هناك خلف هذه الظلمة، الله يلف بنا

وانفتحت برأسي وأسألتها:

إلى أين في هذا الليل؟

كلما وقفت أمام الأقواس وقامات القرميد العجوز أحس بوخز في عيني.

هذا الضوء العارم المضاعف يخترق السماء الزرقاء الفاحلة ويتمدد فوق المحيطان الجيرية وأبواب الدكاكين المغلفة. كأن سرعته الخارقة تكلف الزمن في لحظة يتيمة تنفاس في بأحاسيس متشابهة وهذه القطط الناعسة تحت ظلال الشكاف، كأنها خالدة لا تتحرك في وجودها العدمي، محافظة على تكرارها المطلق بعناية.

أمواج الضوء تتناسل وأحلامي الطائشة تفضل في مقاومة العزلة. بلغت ذروة السوءاء، فجلست في مقهى صغيرة مجاورة لادرب لغزائنة. تركت الكرسي البلاستيكي يستقبل جسدي الفاتر. سأقهم فيه ثم أستعرض الاحتمالات الممكنة.

الموت هذا الموت الذي يغزونا فجأة أو يمهّد لنفسه بحداب قصير أو طويل، لم يلاحقني هذه الأيام؟

الحياة، هذه الحياة التي تغمرنا بجسدها العاهر كأنها النعمة التي ليس بعدها جحيم ثم نعنو بجسدها فتتدور كالذلة الأولى التي ليس بعدها نعيم.

الحياة عاهرة، والموت سمسار أرواح. شربت كأس الشاي بالتعناع وانصرفت هاربا من غناه شاب اندفع إلى دمي من مذبح المقهى كالتاعون؟

كلما وقفت أمام الجرابية الخشبية الضخمة المرقشة بالمسامير النحاسية أنظر إلى عمرها المسحوق تعبر رأسي صور وروائع و غصص وممتع. لم أكن قادرا على الحضور. لكن الرغبة شيء والمسؤوليات العائلية شيء آخر استنقشت الهول بعمق كأنني سأغوص في بحيرة، ودخلت.

عادوا من المقبرة، فازدادت الحركة والجلبة وفود العائلة تتهاطل وطين فوهات الغاز يتأجج.

الأطفال يطردون إلى الخارج. أخرجت المقاريج والبراريد والصواني وكؤوس البلار من الفرائز النعيسة وبدأت رائحة الشاي تنتشر مزروجة برائحة الجاري وعود القماري. النساء يمرقن؟؟ من؟؟ إلى - ويتهاقن على الأفضال.

أنظر إلى الحاضرين وقد تغبرت ملامحهم لم أعد أعرف منهم إلا القليل. وهذا القليل بعني وبينه شيء لا أستطيع اختراقه. جلسوا على شكل غيتوهات صغيرة الموظفون الكبار إلى جوار الموظفون الكبار، يستعرضون أحيانا علب السجائر الفاخرة التي يخرجونها من بدلهم الفانجيل أو الأيف سان لوران أو حتى البري أبورتي الباريسية أو

* كاتب من المغرب

تأملني قليلا. كما لو أنها تشاور نفسها إن كنت أهلا للفة أم لا، وقالت
أننا أنتم إلى الأسواق المجاورة، أبيع فيها البقال، أي الملابس
المستعلة
التي ترسلها الدول الغربية كمساعدات للدول الفقيرة؟
نعم هي. وهنا تبادع ولها مسامرتها ودوليها.
لاحظت عندما أمنت النظر إليها أنها لا تزال شابة رغم أن الإرهاق
والشغف قد عاثا في جسدها ووجهها. وأنها ليست أمية كغالبية
فتيات البادية. فسألتها
لماذا امتهنت هذه الحرفة ؟
امتصت بسخريه وقالت

أنا درست في الجامعة ومعى إجازة في البيولوجيا.
صدق حدي، فمن طريقة كلامها، كنت أعرف أنها متعلمة، لكن أن
تكون مجازة وفي البيولوجيا، فهذا في الحقيقة فاق كل توقعاتي.
طبعاً لا داعي الآن للسؤال عن الأسباب فهي معروفة ويمكن إيجازها
في النقاط التالية
فقر جل الأسر وهامشيتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.
الاختبارات المهنية تسيطر عليها الرشوة والمحسوبية .
فشل التعليم العمومي وعلى جميع المستويات.
فشل الفكر التقدمي ومناهضة الجديدة بين الشوافق والسلم
والخصوصية واستئذان النفعية.
انتهت إلى شروفي فقالت
وأنت ماذا تفعل هنا؟
توقفت عن الإحصائيات الفارغة، وقلت:
حضرت جنازة وانتظر الكار.
ضحكمت حتى رأيت سواد أضراسها المنفوخة بطعام الهي الجامعي
دون شك. قامت من مكانها وتقدمت مني وقالت:

يظهر أنك لا تعرف شيئا
سألت مندهشا من تصرفها
ماذا سأعرف؟
شدت زراعي وسحبتي بلطف وقالت:
تعال معي وستعرف.
أخرجتني من المقهى وأوقفتني أمام كراج كبير في جانبه الأيسر
باب صغير موارب قليلا وقالت
أنظر إلى الداخل.
فتحت الباب فلم أر شيئا سوى حلقة قاتمة ممزوجة بروائح مختلفة
مزجت منها روائح الجوارب والببيض المسلوق
التفت إليها وقلت باسمها.
أنت تمرحين، لا أرى شيئا
تقدمت أمامي وبخلت للحظة ثم عادت وقالت:
انظر الآن.

وفي نفس اللحظة التي مدت فيها رأسي لأرى الحشود المكونة فوق
بعضها البعض كمتاع أو أكياس أو صناديق تتصاعد منها روائح
غريبة. في نفس اللحظة تعالي الصراخ والسباب (التنهرين) كانوا
كلهم يحتجون على من أضاء المصابيح ذات الأسطوانات المتدلية
فوق رؤوسهم، بدوا لي تحت الضوء الأصفر كدجاج رومي. تراجعت
إلى الوراء ووجدت المرأة تنفخس تقسمات وجهي المصدوم دخلت
مرة أخرى وأطفأت الضوء وعادت وهي تشتت أدهم، سمعته يقول
لها

أنت مرة أخرى، تعالي تديني إلى جانبي وأعطيك دوري
هزت كتفيها وقالت
إبن الحرام دائما هكذا كلما رأيته يتعمد إهانتي.
عدنا إلى المقهى وتركتني أجلس وذهبت إلى الكنتوار، أطلت منه
ونادت النادل بإسمه أظنها نادته بعدد الرحيم.
خرج من الداخل، تهامسا بحميمية ورجع إلى الداخل ثم عاد يسحب
معه عصا غليظة مثل التي يستعملها لاعب البيزبول. قرأت في عينيه
شرا فارتعدت ركبتي، وعندما تجاوزني، حمدت الله في نفسي. خرج
عبد الرحيم ثم انعطفت يسارا حينها أدركت أنه يقصد من أهان
المرأة
عادت، فجلست فوق رزمتها الضخمة وقالت
دائما هكذا يضربني ثم يعود إلى فعلته.
سارعت للتسائل عن هؤلاء قبل أن يعود النادل فقالت
كلهم ينتظرون الكار.
لم أقهر، هؤلاء يحتاجون إلى عدد من الكهران
طبعاً، لكن الكار الوجود لم يصل بعد
-منذ متى؟
-منذ سنين
-منذ سنين، هذا غير معقول!
-كل واحد من هؤلاء يحفظ رقم دوره عن ظهر قلب ويعرف من قبله
ومن بعده، لهذا فأحيانا عندما يتأكدون أن الكار لن يحضر إلا بعد
مدة طويلة فهم يفرحون لقضاء مأربهم. لكن بالليل يعودون لأن
الليل لا يؤتمن جانبه، ومن يدري فقد يدخل الكار على غفلة ولا يعلم
به أحد
-وإذا حدث ذلك، من سيخبرهم بحضوره وهم مكسوس كالأموات
دخل الكراج ؟
-وماذا أفعل أنا هنا، فالدور علي للحراسة.
لم أتأمل نفسي فشككت حتى برزت أضراسي المدمرة بحصى
طعام الهي الجامعي.
تفحصتني وكأنها تتأكد من قواي العقلية ثم قالت.
لا تضحك كثيرا سيأتي دورك.

هـ من مجموعة (النزول إلى القلب) التي هي قيد الإعداد للطبع.

سعاد فهد السعيد *

١- (نظرات الطفلة منى خلف الباب)

أرواحها مختلطة بالهواء محتفظة بدمائها داخل أجسادها، لم أهتم باختفاء الدكة المنصوبة تحت العريش المواجهة لغرفتي والمقام مكانها خرطوم مياه موصل بصنبور، وطشوت فيها سواطير وحبال وسكاكين وخرق بالية، أخذت منها ساطورا وأخرجت أقفاص الدجاج والحمام والأرانب بدأت بهدم الأقفاص على من فيها بالساطر وملاحقة الهارب منها، تغافلني الأرنب القظ وعالجته بضربة فصلت جسده نصفين طوليين، جاءتني خطوات الطفلة (منى) تصعد الدرج ضحكت لمرأى خثرات الدماء على البلاط وقطع اللحم المتناثرة والمتداخلة بخشب الأقفاص صررت أنا وإياها نرسي الأعضاء المقطعة في طشت سحبته إلى منتصف السطح ضحك كلما علق الدماء في يديها، أفزعني صرختها المفاجئة: قتلت قطك المدلل، رددت غير أسفة، اختلط علي أمره حسبه أرنبا.

سعدت أمها فجأة السطح، مسكتني من كتفي وضغطتهما: هاه الأليس الدواجن مسلية، سأتيك بعشرات الأقفاص يوميا لتسليين بها. «غرفتي ملأى: عماء ألا ترى!!» دخلنا الغرفة في كل زاوية منها دجاجة تنقر وأرنب يحفر وحمامة تستدين نظرت إلى ملهسي: بدليه!! كله دماء، هي لا تدري أن ملاهسي هناك بعيدة وليس لي سواء.

نادت الطفلة إلى الغرفة وطلبت أن تجلب جلبابا، خرجت الطفلة ووقفت على سور السطح نادت: جاءها رميا جلباب من أسفل، شرحت الأم بيديها من جانب واحد وقذفته في وجهي: لفيه!! وهاتي لباسك الأحمر أغسله.

لغفت الجلباب وكان بالإمكان لبسه كاملا دون شرح، ترفع أكماله وأطرافه الطويلة: لكن لم أناقش القفء إلى السميط على الطاولة: خذيه!! يشعري بالقرق اشتريته البارحة من بائعة في دورة مياه، هات خبزاً آخر!!

رفعتني إلى أنفها: جميل فيه رائحة الموت التي تحبين!!! فتت السميط للدواجن في الغرفة: ثم فتحت باب الدواب وأخرجت قفء، فلتت الصرة التي داخلها وبدأت تقذف بدوائر

تتهادي الطرقات عبر أزيز المكيف، تحترق مخدة القطن وتتشرب إلى أحلامي: أبواق تنفخ في بידاء - تركها الليل منحة للشمس. نافخوها حافين بي يدورون بأقدام تحتك بالأرض ترسم دائرة تلتهب تحتهم كقرص الشمس، تتمايل أيديهم راقصة في الهواء، مركز الدائرة شجرة شوكية مربوطة أنا إليها، جحافل رعاة البقر هابة في اتجاههم تلتحم برؤوس تهتز بأكاليل الريش. ريش الرؤوس ينقل إلى الخصور والشجرة الشوكية تبدلت: صارت نطفة جوز الهند، والفلاة إلى غابة والأبواق غدت طبولاً تقزع، وجحافل الخيل إلى سيارات (جيب) راكبوها هم رعاة البقر أنفسهم، أفتح عيني، ضوء شفيف، السادسة مساء أو صباحا لا أدري طنين في رأسي، تتوقف الطرقات كالمخدره أخذتني غفوة إلى أعماق نوم ساحر، تعود الطرقات تتوالي، صحوحت على صرخة باسمي أعطاني قفص دجاجات وغادر لم نتكلم تم التسليم والاستلام باتفاق مسبق، وضعت القفص على الطاولة ودخلت الحمام الملحق بالغرفة، جاءني طرق وأنا في الحمام ثم غادر قبل خروجي، فتحت باب الغرفة بعد الانتهاء من الاغتسال تلفت في السطح لا أحد بسرعة أغلقت الباب بعد أخذ قفص الأرانب الموضوع قرب الباب، انفجار الشمس هذا اليوم لا يحتمل، ديك في قفص الدجاجات لم أطلبه ربما شك فيه لصغر سنه، هناك قفص حمامات على الأرض لا أدري متى جيء به تستدير وتهدل داخله، نقة عالية. اختلعت قلبي فزعا. صدرت من دجاجة تبيض. باب الغرفة يئن وينفتح أثناء قضمي كعكة أكلها بقرق ورعب تمثلت أمامي بائعة السميط وهي تدور بزنبيل السميط داخل دورة المياه، آخر مستحيل أقوم به الأكل داخل دورات المياه، كيف وصلت السميط إلى يدي لا طعم لها رائحة دفرة تنفذ منها ومن فتحة الباب، الشمس اختفت، السطح مليء بالبلمط والأوز علون الشتلات الموزعة على حواف سور السطح ككتاكيت ضماجة بالصوصصة أطاها بقدمي فنلتزق بالأرض ثم ترتفع

* قاصة من السعودية .

كنت حافية يستطيل الدم على ساقي يجتمع دائرة تنفجر وتمازج الماء الفريقة فيه الأرض، ملئت وأنا أخفي وجهي - تحت ياقة لباسي - من تسلط المطر، دخلت حواري وأزقة كثيرة، ألتفت لا أجده يتبعني، أمر به يلعب بالكرة في باحة واسعة يسدّها إلى مرمى بلا حارس.

الدرج طويل : الحجرة ليست في السطح ولا ملحقة بربيع من عشرينات الغرف لكنني داخلها، كل شيء فيها يدور الساعة على المنضدة، المروحة في السقف، أوراق شجر خلف النافذة، هناك غيمة استطلت في السماء تخلصت عن انبعاثها الرغد، تصعد القمر وتنبع بصري ارتفاعه حتى حدود النافذة وتكسر شعاعه في عيني القطة النائمة تحت الأماجورة تطلب اللدف، هشتتها حنواً على ملمسها الناعم من الحرارة المتكاثفة، كأنها لا تعرفني : هبت مسعورة، نسيت مرور أصابعي ليل نهار تحت ذقنها وفوق عنقها، شردت في جهة وتحتطمت الأماجورة في جهة، مازالت ارتجاجات المنضدة : انكفت الساعة على وجهها وارتعيت على السرير أنفخ العلكة تستدير كبيراً أنظر إليها، عيناها تلتصقان أرى أرنبة أنفي، أحسن صداعاً ودائرة تنفجر تغطي لزوجتها وجهي.

خرجت من الحمام يتقاطر الماء من شعري ثم يتصاعد جريانه على جسمي ويبلل ملابسي، فتحت النافذة رشقت بالمتمبقي منه الحمامة وفرخها، انتفض ريش الصغيرين وتراجعت الأم عاجزة - في حضرة صغيرها - عن الخفوق، أخذت أحد الصغيرين، هناك في زاوية إضاءتها خافتة استقر.

دوي وصوصة راجية مقهورة ألتبّعها لا تصدر من اللذين أرى طيفهما خلف اللزجاج ولا من المنكمش جواري. أكثر من مرة يسحب متقاربه ويطيّر قطرات الماء، غاصت حبة أرز في السجادة بهزة من رأسه، يبيع الحياة من أجل الفقد. وضعت الفرخ فوق أخيه - ليل - فسقط يتوسط الأم والأخ، تراجعت الأم محافظة على وضعية جسمها المنكمش. الشمس تشرق والأم وفرخ واحد في زاوية، حنّوها شديد عليه، تنفر من رائحة الآخر. ناديت من كان يسمع لي.....

يشم رائحة غيري في
يتراجع ويستدير كأنني لسْتُ منه.

كك كثيرة روحا أمي وأبي، هنا في الغرفة تناما معك.
«روحاً أمك وأبيك في الكك» أضحك وهي تسحبني إلى خارج الغرفة، ارتقيتنا طويلاً مصفوفاً محاذة السور وأطلنا على حوش كبير، قالت. هنا يرقدان.

في ضبابية شاهدت كومة تراب تترفع متناثرة عن امرأة غبراء تشبه بائحة السميط في دورة للمياه، تبادلت الإشارة بالأيدي مع المرأة الواقفة بجانبني، ثم قامت من تحت الكومة نافضة التراب تقدمت : قليلاً وظهرت من فتحة الدرج متجهة إلينا وكنا مازلنا فوق الطوب، موجهة الكلام لي. إياك إياك تأكلي من الكمكات اللاني في القفة !!! «كيف وأنا أساساً أقرف منها ؟؟» تطلعت إلى الجلباب الملفوفة به ثم قلبته بيدها: جلباب زوجي، أعيدى خياطته !!! «لم أشرحه كي أخيطه».

ظهرت الطفلة وفي يدها إبرة وخيط تناولتهما المرأة الغبراء وجذبتهن نحوها فلتت الجلباب وعدلت وشرعت تخيط الجنب المقدود، كنت أتألم كلما شاهدت الإبرة تخرج من الطرف الثاني اشتد الألم في جانبي الأيسر، أدنيت رأسي أمله انتهاهما رأيتها تخيط الجلباب على لحمي، أكملت غير مبالية بغزاتي المولولة وكانت إحداهما متزامنة مع فتح عيني في عتبة الغرفة وطرقات متصاعدة تأتي من خارجها. أرزعت جهاز التحكم عن بعد المفترق عميقاً جنبني الأيسر، استقبلتني أنوار الصالة في طريقي إلى باب الشقة المرتجف من تتابع الطرقات : صاحب العمارة يزف بشارة تخليصني من تنفقة الدجاج وخرشة الأرناب وصفق أجنحة الحمام وبشاعة بطبعة البط: اشتريتها كما امرتني من اللوالب وزوجته وذبحتها... خيرتهم سكني السطح بالمجان أو الطيور !!!

مال رأسي يمين صاحب العمارة : فرأيت اللوالب وزوجته وطفلتها (منى) مصطفين في الممر قبالة الباب يرمقونني بنظرة المنتقم المحروم وأنا أعصر عيني من وطأة الألم الذي أحدثه جهاز التحكم عن بعد المنغرز في جنبي مدة نومة مابعد الظهور.

٢- (الرفض)

إلى والدي.....

كنت أهول، في حين يقف غير مهال بريدة الهواء المصاحب زخامت مطر تسوط رقيقته وانحذاء ظهري،

حمود الشكيلي *

صاحب السيارة، عيناه الفانتران في محجريهما رقمتا صاحب السيارة، جلثته تحت إطارات السيارة لم تصدر صوتاً، رأى ذو الكبر سبابة وحيدة، لم يجد لها يد، حاول أن يتعرف على هويتها، لكنه فشل في محاولته الأولى، ولم يهتم بها ؛ بعد أن تأكد من أن سبابتها الرجل المدهوس تحت السيارة لم تنفصل عن الجثة، سحب جثة الرجل الميت من رجله اليميني، أبعد عن اللانحة التي كتب عليها «موقف خاص لكبار الشخصيات» غادر الموقف، شهدت السبابة على ما فعل بالرجل الميت الذي لا يملك إلا قهوة وتمراً وذبابتين تغادرانه بين الحين والآخر، اللذان لا يجهدان لغة الفصاء، وجدوا فرصة للتدخين، تدلت سماعتاهما وربطتا العنق من رقبتيه سمرلويين، ثرثرا بلغة لا تجيدها السبابة، لكنها كتبت «الأطباء فقط التدخين ممنوع».

تنفرد السبابة بدخول المستشفى في غير أوقات الزيارة الرسمية، ويحق لها أن تصلب ما ترغب به من مأكولات ومشروبات، في لحظة وحدتها التفتت يميناً، ويسرة، ولم تر أحداً، في نفس خط سيرها تقدمت خطوات، فجأة سمعت خطوات مشي تقترب منها، انتظرت فإذا بإبهام وسيم يمشي وحيداً دون يد، تغزيت منه حتى عشقها، تجولا في أجنحة المستشفى، دحلا للمقهى ، صرخ كل الذين رأوا لأول مرة في حياتهم سبابة وإبهاماً دون يد، بعد أن مات بعض مرتادي المقهى ؛ خرجا مسرعين وتواريا عن أعين الذين لم يموتوا بعد، راق لهما أن يفتلها في غرفة خاصة، وناما في سرير بلون الكفن، استيقظت السبابة وحيدة، بعد أن قضى الإبهام حاجته، هرب، شكت أمرها لله، كان قد وعدوا بالحب والإخلاص لكنه هرب هذه المرة دون أن تتأكد من نوع الخاتم في الإبهام، خرج مرضى المستشفى وأطباؤهم، قادتهم رائحة الرجل الميت إلى مكان جثته، وجدوا جثة وحيدة ملقاة خلف مبنى الطوارئ، تلذنت الحشرات والديدان بجثة الرجل الميت، بكل ما أتى الله العقول من بداهة حاولوا التعرف على هوية الرجل، لكنهم فشلوا، لم يتواصل التحقيق في معرفة سبب وفاة الرجل ؛ وإيماناً لم يذنب بعد أن مات، أو قل ؟ انتصبت سبابة وحيدة في أنفه، وظلت تنفخ «وهو، وهو، وهو».

واصل الرجل السبعيني تأملاته في صوت امرأته التي تشبهه في العمر، لم يعد يرى وجهها، سمعها تسبح بسبابتها على قطع الأنتروك التي افترشتها في صباح أول يوم من يناير الماضي.

استد رجل سبعيني ظهره على جدار بلون الكفن، تأخى عكازا الرجل مع كتفيه الهرمين، ظل الجدار ينقسم للأرض والسما، فجأة قابلته امرأة تشبهه في العمر، مدت ساقى رجلها في ظل الجدار، جسدها جلس يبحث عن دفء شمس الصباح، كان يسمع صوتها أكثر من أربعين سنة، أصبحت بعيدة عن مساحتها طوال الأسبوع الأول من يناير الماضي، حركت سبابة يدها اليميني في قطع «الأنتروك» المفروشة لمواقف السيارات، تناثرت صوته في المكان، عندما أبصر الله الرجل رأى سبابة حبيبتها تجول بين مواقف السيارات، لاحق سبابة حبيبتها، طاردها، أخذ بيدها، أمسكها، قبلها، لقع دمها، بكى عليها، دسها في جيبه، رجع لجداره، استراح بعد ركض لم يجربه أكثر من أربعين سنة، لم يجد سبابة حبيبتها في جيبه، صرخ حتى أرجع الله السبابة، قبلها، وداعها، احسها بلسانه، أدخلها في فمه، أمسكها بطرف أصابعه، لم يدخن أكثر من أربعين سنة، أشعل السبابة بطرف لسانه، تلذذت بذكريات سبابة حبيبتها، استحت السبابة من الذين مروا عليها في فم الرجل، اختفت بين الحشائش، أسندت ظهرها على غصن زهرة بيضاء، توارت الأعين في هوم المرضي، جف ريق الرجل في جلد السبابة، تباهت بريق الرجل في جلدها الخارجي، غاضت النساء من ريق الرجل في جلد السبابة، اختفت السبابة الصغيرة اللطيفة في ريق وندى الزهرة البيضاء، طارت نحلة عسل خائفة من السبابة المتخفية في زهرتها البيضاء، صاحب دلة القهوة وتمر الفرض ما زال يشخر تحت سقفه مواقف كبار الشخصيات، الذبابتان اللتان أكلتا التمر وشربتا قهوة الرجل النائم، نامتا في عينيه، لم يحس الرجل بالذبابتين اللتين حاولتا إيقاظه، لكنه رأى سبابة تبعد عنه الذبابتين، طارت السبابة والدبسي الذي شرب من ماء فناجين القهوة، نهض مرعوباً، رأى ما يراه النائم في قبولته، طرد الهلوسات، غسل وجهه بماء فناجين القهوة، لعن إبليس، مسح يديه في وجهه متشاهداً ومسيحاً ربه، غلى تمره الحائل، دس رأس الدلة في كيس خضراء، خرغشت ذبابة في الكيس التي خنقت رأس الدلة، مد يده اليسرى تحت زوجي حذاءه القديم، أسقط رأسه في يده الممدودة، أمام عينيه الغمضتين رقصت السبابة على وقع الموسيقى التي أصدرتها الذبابة من الكيس، واصل شخيره ؛ حتى جاء ذو الكبر بسيارته المرسيديس، زمرت سيارته، لكن الرجل النائم لم يجاوبه، اكتفى بأن أخرج لسانه في وجه

* قاص من سلطة عمان .

* توفيق هانزي *

البعث

من وجوهنا؟ ليتنا تركنا وراءنا من يعمر الأرض
في سلام! كم من الزمان ستظل هذه الأرض دون أن
ينطق إنسان؟ وهل سيبقى زمان بعدنا؟ سأصمت
قريبا يا رفيقي كي تسمع غيابي» لم يلبث إلا قليلا
وصمت إلى الأبد، وشد الحنين الآخر ليسمع الصوت
الإنساني من جديد فبدأ الكلام وقص قصة الإنسانية
على نفسه دون أن يغادر دقيقة من دقائقها. احتفظ
بما قاله في آلة تحفظ الأصوات، واطمأن أخيرا إلى أن
الآلة سترد بعد هلاكه صوته.

رجعت الأرض إلى عزلتها، وعاد الصمت لا يكسره
سوى أصوات الوحوش التي تمر لا تبالي بأشلاء
الجثث وبقيايا الآثار المدهشة.

مرت ملايين السنين لم يعد فيها الإنسان سوى ذكرى
باهتة وغطت رمال الجنوب وثلوج الشمال ما تركه
الإنسان خلفه من عمران شاهق.

إلا أن وعدا كان ما زال ينتظر التحقق، وعد بالعودة،
من أجل ذلك فتحت أبواب السماء، وأحدث ذلك صوتا
ينذر بحث لم تعهده الأرض وهي التي انتظرت
طويلا وسئمت عزلتها، كانت السماء قد ملئت
بكانات لها وجوه تشبه وجوه البشر إلا أنها أكثر
لطفا وإشراقا. بدأت تبحث عن البقايي في أعماق
الصحاري وفي عمق جبال الجليد، تبحث عنها،
لتخرج مما تبقى من الرفات إلى الحياة من جديد،
لتبعث الإنسان من جديد.

في عالمنا

استغربت: عالم الأرض ليس مدهشا، في عالمنا نحن،
الناطقين ليسوا جنسا واحدا، بل أجناسا كثيرة، كلهم
يتعاضدون. أعلم أن ساكنة الأرض بقوة التخليل لا
غير يتوهمون كانكات ناطقة أعلى ذكاء منهم. نحن
نعيش هؤلاء حقا ولا نتوهمهم. ليسوا ملائكة ولا

لم تنته الحرب إلا بعد أن أهلك الجنس البشري ولم
تستطع بطن أنثى حمل المزيد من الأجنة، لم يبق من
الفريقين اللذين تقاتلا حتى الموت إلا رجلان رجل
من كل فريق، كانا في لحظات الاحتضار. وخلت
الأرض من الناس. في انتظار الموت صار العدوان
ينتظران غياب الإنسان من الوجود، كان شعورا قويا
ولم يبال كلاهما بما كان يستفزه لحرب عدوه، فأني
جدوى من أن يتقاتلا من أجل أفكار بائسة أدت
بالإنسانية إلى الهلاك. وفي مرأى أحدهما للآخر لم
يكن الحنين إلا إلى الوجه الإنساني وهو يهجر الأرض
إلى الأبد. سيعود وحوش الزمن الغابر ليعمرها
الأرض، لن تبكي السماء ولن تبالي بالأنفاس
الأخيرة لأحر رجل بهلك. لم تكن الديار والعمران:
طواحين الهواء، وآلات الصناعة بأشكالها الغريبة
سوى رسوم بلا معنى، ومن يطل على المدن البهية-
ومن يطل عليها؟- يضحك من جثث أهلها وهياكل
عظامهم، يضحك وقد يبكي بكاء حسرة لا حسرة
أعمق منها.

لما بلغت الوحشة بالعدوين مبلغها لم يصبرا على
الكلام. وبدأ صوتهما يقع من أنفسهما موقعا أي
موقع، فهدوء الموت وأصوات الرياح وهي تبحث بما
تركته الإنسانية وراءها، جعل من صوتهما روح
المكان ولكنهما روح تعيسة ويائسة. يتخلل كلامهما
البكاء الصادق والنواح الممزق. حق لهما أن يبكي
وأن ينوحا فلا نساء بقيت لتنوح ولتبكي. قال
أحدهما مخاطبا: «لك يا عدوي شرف البقاء إلى هذا
الزمان، ولك شرف توديع الإنسان من الأرض، تخيل
يا عدوي يا رفيقي في هذه اللحظات العالم دونك أو
دوني، دون الإنسان. من يطل على العالم وهو خال

* قاص من المغرب

جنا. إنها كائنات ناطقة تعيش منفصلة عنا، ولكن يمكن وصلها متى أريد ذلك.

أعاني من مشكل نفسي ولو أخبرت أحدا من الناطقين البشر لما تحمل ما أقصه وأنا لا أحتمل إخباره بذلك. الحل هو أن أزور ناطقا من تلك الكائنات. سيلقي سمعه إلي وسيخبرني بالحل، وقد يكون الحل هو أن أقص بلا حرج ما أعانيه.

سأزوره غدا أو بعد غد، لا يهمني، فأنا سعيد لأن كائنات ناطقة لا تؤذي بالنميمة، ستسمع كلامي وسأطمئن إلى أنها لن تنقل ما ستمعه كالشخص فهم يعذبهم الاحتفاظ بالسِر. تلك الكائنات أبار مظلمة، واسعد أن ما تسره إليهم محفوظ. هي كائنات ناطقة لكنها طيبة.

تزاوين

في طريق الرجوع إلى منزله أبصر في الحي أناسا جالسين على كرسي، قيل له إن أبا عبد الرحمن توفي في الخارج، وأبصر عبد الرحمن بعيدا متكئا حزينا. جلس الجالسون لثلاثي التعازي، مرتبكا كان حين بدأ يحزنيهم، فبدل أن يدعو الله بتعظيم الأجر قال ((عيدكم مبارك))، فقد صادف يوم وفاة أبي عبد الرحمن يوم العيد، فاختلط العيد في ذهنه بالموت ودعاء مباركة العيد في لسانه بدعاء العزاء.

لم يكن يعرف أبا عبد الرحمن ولا عبد الرحمن إلا معرفة ملتبسة فكان يعزي ولا يعرف أقرباء الفقيد ولكنه تأمل عيون الجالسين فمن منها احمر بالدموع، ضاعف له المواساة. ارتبك حقا واختلط الأمر عليه يدعو ببركة العيد بدل أن يعزي في وفاة الفقيد.

ما لبث أن بلغ موكب الجنازة، كيف؟ لا أدري، فقد فاض زقاق من أزقة الحي بالناس، ولم يمتلئ زقاق واحد بل سئل من الناس والمواكب من كل الأزقة ولم يكن نعش واحد محمولا على الأكتاف، بل أربعة نعوش. كل نعش يكمل الموكب متوسطا إياه كنوسط أكوام التبن المحول. ما كان بعيدا صار قريبا، وما لبث أن جرفه السيل

فصار وسط المواكب، وما كان متفرقا تجمع فازدحم الناس وتدافعوا، لم يكن أمرا عارضا، فيها هو يبصر أحدهم يزين الآخر عمدا زينا قويا حتى ارتطم المزبون برجل آخر وهذا بأخر، وكان كلما دفع أحدهم برتمي بأخر فينتقم المدفوع من الدافع فيدفعه على آخر، وكان من يبدئ زين الآخرين سواء من حاذاه أو من تقدمه ولم يفسح له مكانا للمسير، أكثر ممن يرد على دفعه.

تحولت المواكب إلى مسرح للتزاوين، وتنافس الناس فقوي الدفع وطال الارتماء، واستشاط الغيظ ونسي الناس التعوش والموت.

استمر التزاوين حتى لقيت المواكب فسحة حين انتهت إلى شارع أكبر من جميع الأزقة الضيقة، فخف الدفع، ولم تتعد الدفعات إلى أخرى. وحين ولج الجميع المقبرة تمزقوا وصار قساتهم ملح المقابر. سلك الطريق إلى نعش أبي عبد الرحمن، وحضر الدفن، ولما انتهى الجميع من توديع موتاهم تتبع الجميع صوت رجل غليظ يعظم، فتحوموا حوله. كان يحثهم على الاعتبار ودعاهم إلى الوحدة وعدم التزاوين في الجنائز، ولما انتهى، تصافح الناس وتعانقوا: أهل الموتى والآخرين، وعفا بعضهم بعض وغفر المدفوعون للدافعين.

ما لبث أن نزل الظلام فخرج مع الآخرين من باب المقبرة وازدحم الناس ثانية إلا أنهم تدافعوا في رفق. في طريق الرجوع إلى الدار ناداه من كان يركب سيارة مرت تحاذيه، ركب، وجد عبد الرحمن. حين لاحظ له منازل الحي ثانية، استعد لشكره كي يكسر صمت الطريق الطويل.

حلم

كيف يحلم الإنسان أنه يقرأ شهادة وفاته؟ شهادة وفاة توفيق فائزي مع ما في الشهادة من تفاصيل الوفاة وتاريخه، وهل يحلم الإنسان نفسه يقرأ شهادة وفاته؟ نعم وهذا ما حدث فعلا في حلم يوم ٢٠٠٣/٢/٥.

مقاطع لرجل يريد أن ينام !

هلال البادي *

أي قدر هذا الذي يشكل حكايتك بالخسارة والانزمام؟ أي حكاية هذه التي يجب أن تكون فيها كديك منتف الريش؟ أي خيبة هذه التي لابد أن تغنيك وتغنيها؟ أي نشيد هذا الملزم بأن تكتب تفاصيل انهماقه؟..

لست بطلا

لا فارسا ولا صنديدا ولا شهيدا..

نعم.. لست سوى أنت المتهزم منذ حريق الولادة الأولى، منذ أن جاءت بك أمك إلى هذه الدنيا في سبتمبر كتيب، تكتشف الآن أنه أسوأ المشهور في العالم

ربما لأنه بداية الخريف:

تولد في لحظة التماثل، لحظة الاصفرار.. ولذلك تعاستك مزمنة؟

هل ينفيها الآن أن تصدق رسالة صديق «ستعيش متشردا ما دمت تحترف الألم»؟! لكنك لم تحترف ألما، ربما هو من اختارك..

وهذا هو السر.

أنت متشرذ، والمشرذون شاءت حكاياتهم أن ينالوا وإفرا متميزا من الأحران والانزمامات.. ولأنك متشرذ أبدا، فقد احترقت الألم!

المرأة في السادسة صباحا:

لا تظن أنني أعكس وجهك..

أنا أعكس خطيئة والديك عندما أتيا بك إلى الدنيا! لكنهما لا يطمأن ما يخبئونه للقد، ولذلك فرحا بك.. رغم أن والدك كانت تعاني بلاء حكمك، ورغم أن مدتك في أحشائها قد زادت عن الحد المفترض، ورغم أنك جئت للدنيا دون أن تشرف على مجيئك الصعب قابلة أو ممرضة!!

ولذا دعنا نكن متفقين بأنني لا أعكس وجهك..

لا تحرق فيه كثيرا، لأن العينين لن تكشفك سوى مزيد من التعاسة، ثم إنك مصاب بانحراف في قرنتي عينيك ولذلك لا ترى جيدا.. إلا من خلال منظار طبي!!

لن تكتشف سوى تعاسة وأحزان معرودة..

لن تكتشف سوى أنك وهذه التعاسة صنوان، وأن وجهك والحزن كسطر عالق في ورقة بيضاء! لن تكتشف سوى مزيد

إلى مي، إلى الوحيل الكبير أحبك أكثر

فجرا، قبيل «الله أكبر».

لم تغمض عينيك بعد، ولا وضعت رأسك إلى يمينك وتوسدت حلمك ونمت!

تريد أن تنام لكنك لا تستطيع.. رأسك كجرة مثقلة بالماء، توشك أن تسقطها فتتكسر! تبحلق الآن في اللاشيء، في الظلمة، في الخط الفاصل بين الأبيض والأسود من الفجر! وصور تتداخل في ذاكرتك اللوينة.

صور عديدة،

صور مليئة بك،

بانزماماتك المتكررة..

انزماماتك.. هذه التي تقض عليك مضجعك، وتسلبك تلك اللحظة الجميلة من النوم أو من النسيان.. تلقي بك في أحضان الصحو المقيت ساعة الفجر لتتذكر حبيبة طار طيفها كالصمام وما عاد حبيبة قالت لك ذات بداية «إحساس قاس: أن تمتد يدك في الفراغ فتعود بلا شيء»..

وها أنت تطارد طيفها كي تعود، تمد يدك في الفراغ فلا تجد غيره وحده يعربد ولا تعود بشيء أبدا.. وسفرك لا ينتهي ولا يتوقف عند محطة.. تظل مسافرا في الفراغ باحثا عنها حيث لا حد للفراغ، ولا أبعاد يمكن أن تلامسها هناك لضياحك!!

وهي، صور مجنونة تتلاحق.. صور مليئة بأسباب اندحارك من جديد، هزيمتك العظيمة التي لم تعد تتوقف عند حد.. صور تحاول التقاطها كي لا تغيب.. صورها التي طارت في فضاء الغياب.. وكلما غامت الصورة، أيقنت بحدسك السيئ أنك تفقد وجهك، وما تحمله الآن ليس سوى بداية زيف!

من الخارج ينقل لك شهاك غرفتكم المجاور لروحك احتكاكات آخر الليل على الإسفلت.. سيارات مخمورة تعب الطرقات الآن، ويستهووي أصحابها أن يحرقوا إطاراتها في الإسفلت كما يطفئ المدخن، بلذة، سيجارته في منقضة السجائر!

ولكن ذاكرتك الآن إسفلت.

كانها شارع يلاقي حرقه بفعل الاحتكاك..

* قاص من سلطنة عمان.

من العذاب الذي أقرته عينها ذات رحيل مفعج؛ عينها
اللتان ترهما الآن من خلالي، وتحاول أن تلامسهما لكفك لا
تستطيع أن تصل إليهما، ولا أن ترى عيني؛

ولذا فأنا لا أكشف إلا تعاسة مفرقة في القرف، والماء الذي
تهبله الآن على ما تعتقده وجها لك، كما يهال التراب على
جثة لم تكف بعد، لن يفلح في أن يخلصك من تعاستك /
وجهك في المرأة'

الماء، يا سيدي العزيز، عدو خطير لك.. لأنه سيفصل الشوائب،
ويجعل الرؤية سليمة وواضحة.. ساعتها ستجلى كل فصول
التعاسة التي تهرب منها ولا تستطيع إلا أن تلامسها
كجلدك'

ولا الصابون أيضا..

ولا موسى الحلاقة سيفلحان في خلاصك.. هما الآخران
عدوان لك!!

في السيارة على الطريق عند الساعة عشرة دقائق :
كل شيء..

كل شيء يذكر بك يا مي.. ليست رسائلك التي أخفيت بها بعيدا
عن نفسي، ولا صوتك الذي أوغل في ذاكرتي، ولا صورا
لحياة عشقا في قصر محك، هي وحدها ما يمكنه أن يذكرني
بك.. لكاني لا أريد نسيانك، وأنا لا أريد!! كيف ينسى المرء
نفسه؟ كيف يتسنى له أن يتغافل عن روحه؟ كيف..

كل شيء..

كل شيء يذكر بك..

مجرد أن أنظر في المرأة في عيني أراك.. لم تعد عيني، صارت
عيني.. مجرد أن أفتح المذياع أو أستمع إلى أغنية أتذكرك..
كاظم، مارسيل، فيروز، ماجدة.. آله يا ماجدة.. كم غنت
«عينك ليال صيفية ورؤى وقصائد وردية» وكم كنت عذبة
الصوت يا مي! كانت تقول .. عينك يا حبيبتي بحرآن من
ألق.. وأنا أصبحت بعدك لا أرى بوضوح، حتى الماء ما عاد
يغسل عني غبار هذه الحياة، فكيف يمكن أن أرى وأنا لا
أملك قدرة النظر إلا من خلال زجاج!!

حتى أن أنظر الآن في الشارع الممتد المملوء زحاما يذكرني
بك.. كانت تقول «لا تنظر كثيرا للمشوارع، فمن سترهم هناك
لسن إلا بنسات شوارع!!» وتضغط أكثر على «شوارع
».. غبورة حتى من الشارع الأسود.. يا وجعا يمتد كل حين
في خاصرتي.. كهذا الزحام الذي يحاصرني الآن بعد ليلة
مسهدة.. ما من إلا بنسات شوارع يخرجن الآن يلتفتن

أنفاسهن المتعبة من ليلة مملوءة بالقيح، ما من إلا وجع
يقلل كاهلي عندما أدرك أن ثمة جوعا عريدا في الداخل،
فأحالهن إلى الشارع'

الشارع الذي يزدحم الآن بالناعسين، بالفاترين، بأولئك
الذين تحكي وجوههم قصصا لا تنتهي من الألم والضيق،
الذاهبين إلى اعتيادية الوجع الصباحي كل يوم، المتخمين
باطسرابات الحياة المملة'

وهم أيضا، جميعا، يذكرونني بك..

وجوههم المشتعلة بالغياب تذكرني بك يا مي..

حتى عندما يسقط المذياع لهيبه الصاعق كل صباح
أتذكرك، عندما يعلن عن حصيلة جديدة من اليتامى
والموذهين، عن جنود سقطوا، وآخرين انتهزموا.. عن
مخططات واتفاقيات ومظاهرات.. عن نقط منسوب،
ولصوص، وحكومات، وأسواق وورق.. أتذكرك..

«ألسنا جناء..» هكذا تساءلت، ذات مساء متقيح، بسخريّة
العارف لذلك الأمر.. لذلك افترقنا عن ابتسامة حزينة، ثم
رتلت «فها يبكي على بعضي بعضي»..

عالم خائن، مليء بالوجوم.. قتلى.. دماء.. انهيارات..
هروب.. بغداد سقطت ولم يعد ثمة أمل لمرحبي في أن يعطي
صهوة حصانه الضائع!! وما لجرح بميت إيلام..

ماذا أيضا اليوم؟

وأنا الآن أمضي في فضاء ضائع.. أقنات وقتي ببلاهة
الضعفاء.. أنتظر هذه الإشارة الحمراء أن تنطفئ كي تعلن
أختها الخضراء السماح لي بمواصلة العذاب، ما زلت أتذكرك!
ما بين رسالتها الأولى «للقائنا روح الأماني الغائبة»
ورسالتها الأخيرة «صعب أن نلتقي، هكذا شاؤوا، ولذلك لا بد
أن نرحل» ثمة رحلة جميلة من الحب الذي لا يتكرر، وثمة
أحزان كتبهاها قبيل الرحيل.. ألا تمسا للقبيلة التي حاصرت
لقائنا.. تبأ للذللان الذي شكل صورتنا الجبانة.. تبأ لهذا
العالم المقيت الذي أخذك مني يا مي!!

على طاولة في مقهى صغير مع صديق يثرثر.

كانت فائتة، فائتة ومغرية حتى آخر نقطة.. ولم أشبع..
ظننت أنني سأظل عطشا للأبد..

صدقتي، هذه تختلف عن كل واحدة للقيتها.. لا تسخر مني،
هذه المرة أقول كلاما جادا.. إنها ليست واحدة من اللاتي لا
يهمهن سوى بضعة ريلات تأخذها بعد جدل عقيم! ليست
كذلك.. إنها المتعة بذاتها!! هل جربت المتعة يا صاحبي؟.. لا

تقل لي عزيزة أو أمل أو سوسن.. كلهن جميلات وكلهن
ممتعات، ولكن عواطف هذه تنسك الدنيا بما فيها، تحريك
إلى أنفاس بعيدة، إلى الغيوم.. إنك ستطير لو جريت الهوى
معه.. ستسنى هذا العالم القلق.. ربما لن تراودك أحلام
متيصة، أو كوابيس نارية.. لن ترى في منامك أنك في
صحراء، وأن الأرض تشتعل.. ستسنى العالم الذي يحترق..
ستسنى الخيانة التي تحاصرك، والضعف الذي يفتالك كل
يوم.. ربما صرت قويا بعدها.. ربما رأيت أنك شهيداً في
ممرات ألف ليلة وليلة تمرح بصخب الأيام الحلوة التي
مضت..

لا تقل لي كعادتك الديمة : ماذا تركت لزوجتي المستقبل؟
هذه الزوجة التي لا أعلم متى ستأتي، ولذلك لن أنظرها..
لست مغفلاً.. الفتيات يردن الكثير، ويقدر عطاكن سيهجنك
الحياة.. ثم لتعتبرني أقدم خدمة إنسانية.. هن لا يجدن
حياتهن، وأنا أبحث عن متعتي! متعادلون.. كل يحقق رغبة
الأخر!!

تحسبني الآن عبثاً، لا، أنت تدرك تماماً أنني لست كذلك.
اشرب شايك قبل أن يبرد، وتأكد أنني لست كذلك.. أتذكر
زوينة.. زوينة زميلة الدراسة؟ أتذكرها؟ لا أعتقد أنك
نسيتها.. الآن قد حلت مشاكلها الكثيرة.. تزوجت قبل أسابيع
.. وقد أهديتها باقة ورد للرحيل.. هـ، عندما مارسنا رغبتنا
قلت بعدما أخبرتك «كيف تستطيع أن تواصل حياتها؟» الآن
أذكر ما قلته، وأقول : الفقر في بعض الأحيان مهزة! ماذا
يمك أبوها المريض بالسكر غير الفقر؟ وأخوتها صغار، وما
من أحد ليرفع الفقر سوى ضمان حكومي بسيط لا يكفي
شراء الأدوية الضرورية!!

لكنها استطاعت أن تكسب المال، وتأتي بالعلاج، وتشعري
هاتفاً منتقلاً، وحاسباً لأخوتها، وتغير ستائر البيت كما
تقول.. والجميع لم ينبس ببنت كلمة.. أما كيف جاء الزوج،
فلا تسألني أنا!! وقد قالت بأنه رجل غني ومهم أيضاً..
ربما لجأت إليها فيما بعد كي أحقق ما أريد..

هـ.. لماذا وقفت؟ إلى أين تريد أن تذهب؟ لم تكمل شايك!
أغضبت؟ لم أخبرك بعد عن أفعالها معي ليلة أمس.. أرجوك
اقعد.. سأخبرك ماذا قالت.. سأخبرك أنها ليست عادية، ولا
متسولة.. ليست كأني واحدة.. ستخال أن كلامها شعر تبحر
فيه!! ثم إنها تعرفك! استرح واشرب شايك وسأخبرك ما
قالت عنك! أعرف أنك محزون، وما قالت سيهجنك.. هل

تريدها كي تنسى؟ تعال لا تذهب.. دع عنك أحزائك الآن :
واسمعي.. سأعرك على عواطف.. فقط تعال لأكمل لك بقية
الحديث..

شايك، أن تكمل شايك"

مساء قيل أن ينظف المصباح :

جاهد نفسه ألا يفتح جهاز حاسبه الشخصي.. ارتشف
الشملة الأخيرة من كوب شايه الثالث.. كان مارسيل يشدو
بهدهو :

«أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي....»

تذكر والدته المريضة في البلد، تذكر أباه الذي يظن أنه الآن
ينهك نفسه في العمل.. زفو.. عاد والتفت إلى الجهاز من
جديد.. أغضض عينيه وانساب مع صوت مارسيل .

«هذهني، إذا عدت يوماً

وشاحاً لهدبك

وغطي عظامي بعشب

تعمد من طهر كمبك

وشدي وثاقي.. بفصلة شعر

بخيط يلوح في ذيل ثوبك»

أعاد فتح عينيه.. كان الضوء قلقاً! تأفف عندما تذكر أنه
كان لا بد أن يخبر صاحب البناية للقيام بإصلاح مصابيح
الإضاءة الضعيفة.. تأفف مجدداً عندما تذكر قائمة الأعمال
التي لم يقم بها : الفواتير، سلة المهملات، كتابة تقرير
لرئيس قسمه في العمل عن المهمة التي لم يقم بها، الاعتذار
لصديق عن تركه وحيداً دون كلمة اعتذار أو انسحاب،
ملاسه المتسفة التي تراكمت ولم يقم بإرسالها للغسيل..
ضحك في سره عندما تذكر أنه كان لا بد أن يتزوج.. عندها
فتح الجهاز.. توقف مارسيل عن شدوه.. المسجلة عطبت من
جديد.. عقد حاجبيه سخطاً.. «آلات غبية، أجهزة عقيمة بلا
فائدة...»

فتح بريده الإلكتروني، وكتب على سطور الشاشة الالامعة :

«مي.. أينما كنت الآن.. أنا أحبك..»

وانطفأت الشاشة فجأة.. انطفأ الضوء كاملاً، وساد السواد
الأمكنة..

• • •

وهذه الليلة أيضاً لن تنام!!

مازن حبيب*

لبقاء الصباح مفتوحاً في الليل حين أنام معها. لقد نمنا كثيراً معاً وكانت تقص علي الحكايات المسلية قبل النوم، وتجيب علي كل سؤال أسأله. لبستُ الذوب، ولم أذهب إلى حفلة النساء حيث النقود الكثيرة تنثر، وأصررت منذ البداية على الذهاب إلى حفل الرجال. لقد كانت تستعطفني قبل يومين كي أحمل الباقة وألبس البدلة البيضاء وأمشي مع سعاد التي كانت بعمرى أمامهما حين يمشيان باتجاه الكعكة بعد دخوله عليهما: فأنا أجمل الصبية الموجودين هناك وسعاد أجمل الصبايا. لكنني رفضتُ ثم ندمتُ وأقسمتُ أنني سأفعل أي شيء تريده إذا طلبتُ مني بالأمس أو حتى اليوم، لكن أحداً لم يطلب مني ذلك مرة أخرى.

حين تقدمتُ مع أبي وأخوتي للسلام والمباركة على العريس، انصدمتُ بما رأيت. لقد كان الرجل طويلاً وكان شعره قصيراً أسود، وعيونه ليست مثل عيوني، وهو ليس «حبوباً» إذ لم يكن ينظر إلي في الأسفل حينما صافحتُ وقلت له: «مبروك». كانت حركاته ونظراته غير طبيعية طوال الوقت. أثنائي شعور عنيف لأرجع إليه وأقول له إنني أحببتها قبله بكثير-وهو لم يرها بعد- ولا ينفي علي أن يأخذها ويتزوجها عني، ولكن لم أستطع أن أفعل ذلك أمام الجميع، وأمام أبي.

لا أستطيع أن أفهم ما يحدث. فأنا أجمل منه، وأنا عرفتُها قبله، وأنا من كانت تحبني وتخبرني بذلك. لماذا تفعل بي ذلك؟

لقد صدقتها. فشعري أنا بني طويل، وعيوني مثل لون العسل، وأنا «حبوب».

لقد قالت إنها ستتزوجني حين أكبر بعد عدة سنوات، وأنا صدقتها. كانت ترينني شعرها، وتقول إنه ليس ناعماً وإن شعري ناعم، وهي تحبه. ولذلك، فقد وعدتُ نفسي أن أكبر بسرعة، وأن أذهب إلى المدرسة كل يوم لأتعلم وأستطيع الزواج منها فهي ستنتظرني.

أتى ذلك اليوم الذي أحضرتُ لي بدلة بهضاء وياقة من الزهور لطلب مني أن أحملها في يوم عرسها القريب من أحد الذين لا أعرفهم. تفاجأت من ذلك، وحسبتها تمازحني كعادتها في البداية، ففي بعض الأحيان يقول الكبار كلاماً، ويبدو لي مخيفاً فأصدق ومن ثم يضحكون علي. لا أستطيع التفريق بين الجد والهزل في أحيان كثيرة معهم. لكن الأمر كان حقيقياً هنا حين رأيتُ عمالاً يجلبون أخشاب «الكوشة» لحفلة العرس. كان أمني الأخير أن ما قالته لي في البداية قد يكون صدقاً، وإنها تريد أن تفاجئني بعرضها أن أحمل الزهور. كنتُ علي أمل أن تقول لي لقد كنتُ أمزح، فأنت من ستتزوجني. لكن كان الحديث عن هذا الشخص طوال الوقت، وعرفتُ أنه يعمل طياراً في الجو.

لا أستطيع أن أصدق ما يجري الليلة. فأنا أحبها وهي جميلة، وهي علمتني العد بالإنجليزية إلى العشرين، وهي كانت تساعدني في درس الحساب بعد العصر، وهي التي كانت تشاورني إن أردتُ * قاص من سلطنة عمان.

مقاومته لم تصمد طويلا، فتراحت عضلة عنقه وبدأت العمامة العملاقة تنهادر في بحر الفعاس. وعلى العكس عما كان يفعله مع مواضعه، وجد ألفة مع جارته العجوز، فأنصل رأسهما وعطا في نوم عميق.

انحرفت الحافلة بحركة حماسية، فاشتدت العروق في الرقاب واستقامت الرؤوس، فيما اعتلى الوجوه وجوم جامد بعد أن غادرتها دعة النوم. تلفت الصان إلى الخلف ليرمق الركاب الجدد بنظرة آلية ثم أعاد رأسه إلى النافذة.

كان هناك رزق وفير بانتظار السائق، حيث تدافعت زمرة كبيرة من الركاب إلى الباب، فغاص من غاص منهم إلى الجوف البارد، بينما وقف البقية بشيء من العناد وعدم الرضى، غير مصدقين بأنهم سيقفون دقائق أخرى تحت الشمس. تطاولت أعناقهم داخل فجوة الباب والنوافذ وهم يبحثون عن مكان فارغ ولم يتركوا الباب حتى نهرهم السائق ملوحا بده 'جنبا فقط، ابتعدوا بعيدا خلفنا، وانصهروا في لهيب الضوء حتى لم يبق منهم أثر.

اثنان من الباكستان بلا شيء على الرأس، واثنان عثمانيان يعتمران الديكة الزنجرية، وأفغانيتان.. ربما، يقبعتهما المراكزتين، ثم هندي آخر بجواربي وعمانى آخر بجواره، أولئك هم من وجد مكانا في الحافلة، والذين سيجعلونها تسير بلا توقف حتى المحطة الأخيرة.

شعرت بجسدي ينكمش ويغوص إلى الأسفل حتى انحسر في أعرق زاوية. ولم أكن الوحيد من شعر بذلك، فكل الركاب، ومعهم السائق، كانوا يعصرون أجسادهم وينكمشون في دواخلهم. مادام ليس ثمة مفر من رائحة الأجساد المتحددة، رائحة استقرت في جوف الحلق وتشبثت به حد الاختناق.

لم أعد أرى غابة الرؤوس المتمايلة أمامي، فقد انضمت معهم في رحلة النوم. أولعها إغصاة أخذتنا جميعا بعد أن كمنشتنا الرائحة، ومرر وقت طويل وأنا غائبة. كنت ألهث وأسمع أُنينا يصعد من داخلي. وأنيئا بجواربي ومن حوالي كانت أشياء باهتة تعبر مسرعة أمامي ثم لا تلبث أن تهوي في جوفي، فنقلصت أمعائي وخرجت منها الفطيرة والعصير الطلو وقد غدا طعمه مرا لا يطاق.

وعد زمن لم يسع حصره، سمعت من يقول لي بأن السائق استسلم للنوم فساق نفسه للهلاك. ومعه عدد وافر من الركاب لم أسأل عن العدد الذي ساقه معه أو حتى عن أولئك الذين ظلوا يحملون رؤوسهم المنحنية. ويستلعمون مرارة العيش.

ما زال الخبز والببيض في جوفه، ساخنين، وهذا يعني أن البكتيريا التي خرجت مع عطسه، ربما ماتت! التهمت الفطيرة وشربت عليها عصيرا حلوا ثم نكدت العامل الآسيوي حقه، فأخذه مني وهو منشغل بدع أنه المريض.

خرجت إلى الشارع وقطعت عشرين مترا حتى محطة الحافلات حرارة الجو لا تقل عن سبعة وأربعين درجة وأنا واقف منذ ثلاث دقائق بانتظار الحافلة. وأتمنى من الله أن يجعل مجيئها فجاءت بعد ثلاثين ثانية أخرى. حافلة من نوع مني باص. سحبت الباب إلى الخلف وارتقت إلى الداخل: «يا رحيم». ثم توجهت إلى كرسي في الصف الأخير دون أن أغلق الباب ورائتي تعودت أن أتجاهل ذلك في الفترة الأخيرة، تاركا شأنه للجالس بجواره. كان الصف أمامي خاويا. وما بعده أيضا. أما الرابع، خلف السائق وتحت جهاز التكيف مباشرة، فقد برزت منه ثلاثة رؤوس بأحجام متفاوتة: إثنان منها بالعمامات العملاقة المعقوفة للهند السبع وواحد بالعمامة العمانية، المصنوعة هي الأخرى في الهند.

راودني خدر خفيف من رؤية رياح المكيف وهي تهب على الرؤوس الثلاثة فتملؤها بالنعاس وتطوح بها: تصادم عمامتي السبع ثم تنفجر الفجوة بينهما ثانية، بينما كان حظ العمانى أوفر، عندما أسند رأسه على زجاج النافذة. ولولا دهر المحرك، ولسمات الشمس التي ظلت تبهت عن منفذ إلى داخل الحافلة، لما حال شيء ببني وبين حفرة النوم.

توقفت الحافلة فاستقامت الرؤوس وتوجهت الأبصار لاستقبال الركاب الجدد. امرأة عمانية سمينة. العرق يسيل في وجهها المنتفخ وفي رأسها وعلى الملابس الكثيرة عليها، وكانت تبدو كمن نجا للو من غرق متهوم. صعدت إلى الداخل مستندة يديها على حافة الباب وياليد الأخرى خلف كتف السبع، وقد جعلني لهماها، ألهم أنا الآخر وأندم على أنني لم أشتر زجاجة ماء من الكافيتريا.

طلبت من السبع أن ينتقل إلى الكرسي الخلفي، وعندما أجابها بوجه حائر، أقمته بخبطة على كتفه، ثم: «يالله..» وجلس. أما الهندي السبع، فاستدار إلى الخلف دون أثر للإمامة. أو ربما لم يهتم بها، لا سيما وأنه سينعم بإسناد رأسه الثقيل على النافذة.

سارت الحافلة بطيئا، كما لو أن تدمرا أصابها من قسوة الجو! وبعد ثوان، بدأ رأس العجوز بتلك الحركة الغريبة، وأخذ ينوس وهو يصمد بالعوارض اللامرئية في النوم. في حين قاوم جارها السبع النعاس خشية أن يصدمها بعمامته. إلا أن

* قاص من سلطنة عُمان



فاضل العزاوي *

«عراقي في باريس» لصموئيل شمعون أعوام من الحلم والوهم في الطريق إلى هوليوود

الطريق وهما يسيران» وإنما أيضا في الطريقة التي يتفاهمان بها بدون لغة.

يقدم لنا صموئيل شمعون في الجزء الخامس بحكايات طفولته عالما ضاحكا بالعواطف والمسررات الصغيرة. الأسرة فقيرة مثل كل الأسر الأخرى، لكن لا أحد يشك في سوء حظه، الأب في بحث يكاد يكون مستمرا عن أي عمل ليعيل أسرته الكبيرة، ولكن بلا طائل، ومع ذلك لا يكف عن هيامه الجنوبي بملكة بريطانيا، حيث سمع الأم تقول ساخرة: «هذا الرجل مجنون، إنه واقع في حب امرأة لن تعينه حتى منقلب مراحض عندها».

إننا نشعر باليأس الاجتماعي في كل مكان إلا أنه يؤس صامت دائما، كما أننا نرى المشهد كله من خلال عيني طفل يعتقد أن العالم فوله وأنه ليس سوى ممثل يؤدي دوره فيه. وبالطبع فإن لهذا الفيلم مخرجاً.

دليل صموئيل في غابة هذا العالم-الفيلم هو أستاذه قرياقوس. فمظلماً قاد فرجيل في «الكوميديا الإلهية»، الشاعر دانتي عبر الجحيم إلى الجنة وعلمه ما لم يعلم، يعلم قرياقوس الصبي سام عناوين كل الأفلام الأميركية ويوحى له بما سيدغم حياته بالفانتازيا إلى الأبد: الوصول إلى هوليوود ليكون واحداً من نجومها.

ولكي يحقق حلمه هذا يستيقظ صموئيل ذات يوم مبكراً في الصباح، فيما يغط والده والوالدة وأخوته الخمسة في النوم، حيث يتجه إلى والدة ليبلغها أنه ذاهب بعيداً وأنها قد لا تراه ثانية.

«إلى أين أنت مسافر يا بني؟» تسأل الأم وهي بين اليقظة والنوم.
«إلى هوليوود».

بعد خمسة وعشرين عاماً من هذا الوداع سوف يلتقي صموئيل أمه ثانية، ليس في الحبانة وإنما في أميركا نفسها لتقول له «انظر، لقد

اعتقد أن ذلك كان في العام 1992 عندما وصلتنا مسودة نص لمراجعتها للنشر في مجلة عربية كانت تصدر في ألمانيا. كان النص جزءاً من رواية غير مكتملة بعنوان «حنين إلى الزمن الانجليزي». لكاتبه عراقي اسمه صموئيل شمعون كنت أعرف الكثير من الكتاب العراقيين والعرب الذين أقرأ وتابع أعمالهم، ولكن من يكون هذا الكاتب العراقي الذي يعيش في باريس ويكتب بهذه الطريقة المميزة؟

لم يكن موضوع نصه وحده مثيراً للانتباه وإنما أيضاً أسلوبه البسيط الذي تمتزج فيه الفطنة بالفكاهة. ولكن كان ثمة أمر آخر جعلني أشعر بالألفة تجاه قصته وهو التشابه بين مدينة الحبانة التي أمضى فيها الكاتب طفولته ومدينة طفولتي كركوك. كلتا المدينتين تتميزان بتنوعهما الثقافي واللغوي، حيث تقطنهما منذ قرون قوميات عدة تعيش معا في وئام.

كانت القصة التي قرأتها مكتوبة بطريقة بسيطة تستحوذ على ذهن القارئ، وتثير مخيلته. صبي آشوري في العاشرة من عمره مع والده الأخرس الأعرش يعودان من الحانة في ساعة متأخرة من الليل. ثمة رابطة حقيقية تشد الأب المحسور إلى ابنه، وهي رابطة لا تنجلي في لعبتهما الأخيرة «التبول وسط»
* شاعر وكاتب من العراق يقبع في ألمانيا

وصلت الى أميركا قبلك.» ثم تسألها: «أين كنت طوال كل هذه الأعوام يا بني؟»

ولكن الإبن الضال الذي كان قد بلغ نقطة اللاعودة منذ عهد طويل لا يجد ما يقوله فيظل صامتا. فلكي يروي قصة حياته، متذكرا تعاليم أستاذه قرياقوس، عليه أن يسجلها أولا كسيناريو ويشاهدها ك فيلم وهو ما لم يكن قد فعله بعد.

«عراقي في باريس» هو عنوان يذكرنا بالطبع بعنوان فيلم هوليوودي معروف، يمثل في الوقت ذاته الفيلم غير المنجز الذي ولدنا عليه مع المؤلف، كنوع من التعويض في محاولة الوصول الى أرض أحلامه، ولو بوسائل نال أخرى الأمر يتعلق مرة أخرى بنبوءة قرياقوس: «سوف تكون ذات يوم ممثلا كبيرا في هوليوود يا سام» في الكتاب كله ينظر صموئيل الى نفسه كمثل في فيلم، إذ يبدأ الكتاب بقصة رحلته الطويلة عبر العالم الكبير المجهول للوصول الى هوليوود الحبيبة، مثل أوديسيوس الذي شهد كل تقلبات الحياة في الطريق الى حبيبته بينيلوب، ومثله أيضا سوف يتجه صموئيل ويضل الطريق سوف يعثر في دمشق وبهروت وعُمان ويضرب ويحقق معه طيلة أيام، بلا سبب في الأغلب، دافعا ثمن براءته ونيتة الطبية لكنه لا ينظر قط الى ما يحدث معه كترانزيديا، لا يبكي أبدا، بل ينظر الى قدره كشككة، وعنده دائما، هو الشاب الماكرو، حيله في الدفاع عن نفسه.

يهم في بهروت بكونه مضبرا سوريا أرسل الى لبنان للجنس على حزب الكتائب، لكنه يدافع عن نفسه فيما البندقية مصوبة الى رأسه «لنني أريد أن أنتج أفلاما لست جاسوسا... لست مثلكم ومثل جماعتكم، كل ما تفعلونه هو القتل وتدخين سجاير جيتان». لكنه يقع هنا بالذات في الفخ حين يسأله الرجل الذي يضربه عن «الموجة الجديدة» في السينما الفرنسية والتي لم يكن يعرف شيئا عنها لأن قرياقوس لم يشر إليها قط لكن بطلنا لن يسلم بهزيمته أبدا فيأخذ بالصراخ، معددا أسماء نجوم هوليوود الواحد بعد الآخر. ثم حين يتوقف يصفه الرجل الذي كان يضربه ضاحكا بـ «كاوبوي»، فينجو من الموت.

«عراقي في باريس» ليس فقط رواية سيرة وإنما أيضا كتاب حكايات يذكرنا شكل الكتاب بالطريقة العربية التقليدية في النص من عدة مركزة، ما من صراعات أو مقاربات سايلولوجية من الشخصيات، فالراوي وهو صموئيل نفسه لا يتوقف عن رواية الحكاية بعد الأخرى، مثل شهرزاد ألف ليلة وليلة، فما يهم هنا هو مغامرات الرحلة وحدها. إننا لا نرى أبدا بطل رواية «عراقي في باريس» يجلس في زاوية ليتأمل وقائع حياته، فهو مسرع دائما وكأن العالم كله في انتظاره، ينتقل من هذا المقهى الى ذلك البار ومن ذلك البار الى مقهى آخر أملا في العثور على صديق قد يدعوه الى كأس أو قد يجد عنده المأوى ولو لليلة واحدة.

أضنى صموئيل أكثر من عشرة أعوام في شوارع باريس وتعلم كيف يظل على قيد الحياة. لقد وجد نفسه وسط الأفاقين، ومع ذلك لم يفقد

ميله الأرستقراطي الى ما هو باذخ، فهو يعرف أجود أنواع الخمر الفرنسية ولا يدخن إلا هافا محبدا من أغلى السجائر أما صداقاته فلا تقتصر على الكتاب العراقيين والعرب وحدهم وإنما تشمل أيضا نادلي الحانات ومومسات شمال افريقيا وعمال المطاعم الأتراك فلكي يضمن خبزه اليومي ونيبذه وسجائره كان عليه أن يشاركهم حياتهم وغريباتهم وجنوتهم في أغلب الأحيان

لا يستمد صموئيل شعوره معرفته من الكتب وإنما قبل كل شيء من الحياة، تلك الحياة التي جعله قرياقوس يراها كفيلم مثير مليء بالحب والفكاهة، بالرقرة والإنسانية، بالأحلام والأوهام، فيلم يقدم نفسه الآن لنا على شكل رواية سيرة، جديرة بأن نقرأها بمتعة وإعجاب

...

دينو

«مطلع من -عراقي في باريس»

في اللحظة التي ذهبت لأتظر فيها الى نافذة شام، وكانت ما تزال مظلمة، اشتعلت فجأة الأنوار في المرافقة المجاورة «دينو» هفتت في داخلي، ثم نظرت الى السماء السوداء وهربت ضاغطة على زر الجرس الخاص بدينو في مدخل البناية.

«من؟» جاء صوته عبر المايكروفون

«دينو، هذا أنا، العراقي الضائع». هكذا كان يسميني أحيانا

«هاهاها... زرزرزرز...» اختلطت ضحكته بصوت انفتاح الرجاج الكهربائي للباب الخارجي للمبنى.

كان دينو، وهو من أصول إيطالية، يعمل حارسا في احد الاندية الليلية في الحي الراقي «نومي سور سين»، وكان يعمل أيضا كمهرج في بعض المسارح الباريسية الصغيرة، حيث يقدم اسكتشات ضاحكة يؤلفها بنفسه ويقوم بدور المهرج (كلاون). كان قد روى لي في السنة الماضية انه بينما كان يقوم بتقديم عرضة كمهرج في مهرجان فني في مدينة كاراكوفيا، فوجئ بعد انتهاء العرض بالكاتب الشهير امبرتو ايكو يزوره في غرفته ويقدم له التهنئة والاعجاب بعرضه. وقد أخبره امبرتو ايكو، انه شديد الولع بشخصية «المهرج»، وأنه يحضر لكتاب عن هذا الموضوع يستند فيه على أعمال صديقه المخرج فيديريكو فيلياني، الذي يشاركه هو الآخر هذا الاعجاب بشخصية المهرج. وقال لي دينو، أن امبرتو ايكو، أبدى رغبته أن يلتقي في المستقبل.

«هل تحدث معك بالإيطالية؟» سألته في حينها.

«طبعاً. كان الأمر جميعياً جادا»

رحب بي دينو بحرارة وقال لي فوراً «يمكنك أن تغتسل أن شئت» فأخبرته بانني اغتسلت في الصباح في محطة أوسترليتز، فنظر الي غاضبا «يمكنك أن تأتي عدي أو عند شامل». ثم راح يصعب لي كأسا من الفينيه «أنت تعرف أنني أحب كئرا» وبعد صمت اضاف ممتسما «لقد وصلت توا من روما. هل تعرف مع من كنت؟» «مع امبرتو ايكو». أجبتة بسرعة ضاحكا.

«بالضبط من أخبرك؟»

«لقد حدثت ذلك، هل نسيت أنك رويت لي قصة لقائكما في كاركوفيا»
«أه، انت غريب جدا، تمتلك مخيلة قوية وذاكرة جبارة» ثم أخذ يهز رأسه قائلا «لا يجب أن تكون في الشارع، انت لا تستحق كل هذه الآلام» قالها بحماس، ثم فجأة غير لهجته وقال بصوت حنون «أكدت أنت جانغ».

هزرت رأسي بنعم

«سأعمل لك بعض السباغيتي»

كنت قد تعرفت على دينو أثناء زيارتي لشامل الذي كان كلما افترق إلى البصل أو الثوم وأحياناً إلى الخبز يذهب طارقاً باب جاره دينو طالبا منه هذه الأشياء، وكنا أيضاً، حين يقيم شامل الفلات نطرق بابه وندعوه ليشاركنا، مع مرور الأيام أصبحنا أصدقاء.

أذكر أنني في اليوم الأول الذي ذهبت فيه إلى مسكن دينو، كان الوقت عصراً، كان دينو في المطبخ حين سألته «ما هو عملك يا دينو؟» عندها رأيته يتناول واحدة من الطماطم الصغيرة، وبعد أن أفزع جوفها وضعها فوق أرنبه أنفه «هذا هو عملي» قال مبتسماً

أخذت ألهم السباغيتي بسرعة. «ما زلت تحتفظ بهذه العادة السيئة» قال دينو وأضاف «لا تأكل بسرعة» بعد العشاء أخذنا نتحدث في أمور المسرح والسينما، عن المشاريع والأحلام، نظر

إلى دينو متسانلاً «منذ فترة طويلة وأنت تعيش بلا مأوى، اعتقد أن هذا الوضع يسبب لك الكثير من الآلام، هل يمكن أن تخبرني كيف تتعامل مع هذه الآلام؟»

«أبجلها» أجبت بسرعة، «نعم أحاول أن أبجل آلامي إلى وقت آخر»
«كيف»؟

«عزيزي دينو، لقد اكتشفت منذ البداية، أنه عندما يجد الإنسان نفسه ملقى في الشارع، فإنه لن يكون أمامه إلا أن يلعب دور شهزاد، عليه أن يبذل الألم الذي هو نوع من العقاب، على المشرذ أن يكون نكياً مثل شهزاد ألف ليلة وليلة، أن يروي أحلامه وأوهامه ليوفي أسفلت الشوارع، ومصائب المدايق العامة، ومحطات القطار، ورياح الشتاء القاسية وكذلك معدته، حينها سيرى العاصبات وقد أصبحت فراشا من ريش النعام، والريح الباردة ستفر من حول جسده بدفء وحنان» ثم نظرت إلى دينو وسألته «وأنت، ليها العزيز دينو، كيف تواجه آلامك؟»

«إن الألم، هو ما يدفع المرء لأن يكون مهرجاً» قال بصوت خفيض، ثم راح يعد لي في الصالة فراشا نظيفاً، رأيته كيف يرتب للشرائط، وكيف يلبس المدة غطاءً جديداً مطرزاً بالزهور. وفي الصباح وأنا

خارج من الحمام، رأيته ينتظري وهو يحمل محفظة تقوده بيده مثل أم تداري ولدها الخارج إلى المدرسة، كان قد صنع لي ساندويشه، ثم دلي لي خمسين فرنكا ويضع بطاقات ميثرو وبطاقة طعام قيمتها ٣٣ فرنكا وحين رأي أنظر إلى البطاقات البريدية المعلقة على الحائط في الصالة، وكان من بينها عدة بطاقات كنت أرسلها له من أي مدينة أو بلد أزوره، ضحك دينو وقال لي «هل تعرف، إن فرانسوا ميثران، يرسل بطاقات بريدية لكل أصدقائه القدامى من أي بلد يسافر إليه، وهو يحافظ على عادته هذه منذ أن كان شاباً، وأضاف دينو مازحاً وأنا أخرج من شقتي «هل رأيته، هناك أشياء مشتركة بين شخص يعيش في الشارع، وبين رئيس الجمهورية الفرنسية»

موريس

(مقطع من رواية «عراقي في باريس» لمصطفى شعون

«منذ اللحظة التي يبدأ فيها المرء بالتعود على ارتياد العائيات في الصباح، فإنه يبدأ بتدمير نفسه» قال لي هنري، «أعرف أصدقاء عديدين تحولوا إلى كلوشارات ويعضهم انتشر بالفعل، وكانوا جميعاً من يرتادون العائيات في الصباح» كان صباحاً ساخناً وكنا نسير في Rue de Sene فبجأة توقف موريس وأشار إلى شارع ضيق «هذا الشارع اسمه Rue Visconti كثيرون يعتقدون أن المقصود هو السينمائي

الإيطالي، لكن الحقيقة أن الشارع سمي باسم المهندس المعماري فيسكونتي، الذي كان قد صمم قبر نابليون في ال Invalides حين وصلنا إلى تقاطع شارعي de Sene و de Bui المزدهم بالناس، وبأكشاك باعة الفواكه والخضار. علق موريس «انظر، كم هو ساحر هذا المنظر الذي نحن جزء منه، في المقابل، تصور لو أنك كنت الآن داخل حانة، بالتأكد كنت ستكون مسنداً حصرك على البار، تحت انارة اصطناعية ولا يوجد أمامك سوى الفارسون وذلك المنظر الرتيب للقفاني المصفوفة وراءه بدقة. أليس صحيحاً ما أقول؟»

«معك حق موريس» أجبت.

«إن ما يقوم به المرء في الصباح، هو الذي يقرر مستقبله» وتابع «أنا مثلاً، بما أن عملي يبدأ في الظهيرة، فإني استغل ساعات الصباح في ممارسة الرياضة يومياً» كنت أستمع إلى موريس وأمز رأسي موافقاً، وقد انتهت للمرة الأولى إلى أن أسنانه كانت مدمرة بفعل التدخين.

في هذه اللحظة رأيته مارشلو ماستروني يقف أمام أحد أكشاك الفواكه وهو يتحدث مع البائعة الشابة التي تناولته بعض الفاكهة، نفع فيها وانتهما، كنت قد رأيته ذلك المشهد مرات عديدة.



«انظر لي ماستروياني» قلت لموريس «تعال نسلم عليه، انني أعرفه شخصيا»
«هل تعرفه حقا؟» نظر الي متعجبا.
«نعم»

اقتربنا من ماستروياني وتعمدت أن أسير من أمامه. «بونجور مسيو» قلت له

«بونجور مسيو» رد مبتسما وسألني «سافا بيان؟» فهزئت رأسي بنعم وقلت ببعض الخجل «تريه بيان، ميري مسيو»
«بون جورنيه» (إتمنى لك يوما سعيدا) قال ماستروياني وابتعد وبعد لحظات وكنا ما زلنا نتمشى في Rue de Sene. رأينا المخرج ماركو فيريري خارجا من سوبرماركت Champion فحييته بصوت عال «بونجور مسيو فيريري» توقف فيريري للحظة وهو يرمقني بنظرات صامتة فحة فجأة ابتسم وكأنه تذكرني «بونجور... بونجور، سافا» وتابع طريقه.
«أنت تعرفهم جميعا» قال موريس.
«أراهم ويروني كل يوم تقريبا» قلت له.

بدأ موريس يسأل بعض الوقت. وبعد لحظات قال «هذا أمر طبيعي، أنت تتواجد في الشارع باستمرار، ومن يعيش في شوارع باريس لسنوات عديدة، من الممكن أن يلتقي حتى (...) نفسه وجه لوجه».
كنت قد تعرفت على موريس منذ سنتين في مقهى أوشيه دو لا أيجي كنا نشرب عند البار، وبدأنا نتحدث سوية. قال انه سمعني ذات مرة أتحدث عن السينما، وأخبرني انه يعمل كتقني في إحدى القنوات التلفزيونية الفرنسية قلت له انني أطمح إلى العمل في مجال الإخراج السينمائي، لكنني اكتفي بمشاهدة الأفلام في الوقت الحالي»

«هل شاهدت Midnight Cowboy؟» سألتني «طبعاً»
«وهل شاهدت Elephant Man؟»
«نعم»

«أنها نوعية الأفلام التي أحبها» قال موريس
«هل شاهدت فيلم Ironweed؟» سألته.
«هل هو الفيلم الذي يبدأ بمشهد نرى فيه جاك نيكلسون نائماً في الشارع في يوم بارد، ثم يلتقي بصديقه القديمة ميريل ستريب، التي تعيش متشردة أيضاً».

«نعم»
«انه فيلم حزين جداً» قال موريس وجرع بعض البيرة من كأسه
«نعم انه فيلم حزين جداً»

«هذه هي نوعية الأفلام التي أحبها» قلت له.
في ذلك اليوم قال موريس انه خارج لشراء السجائر، وأصر أن يشتري لي السجائر أيضاً، وسألني عن نوعية السجائر التي أذهبها. «كاميل بلا فلتر» قلت له.

وقد فوجئت حين عاد موريس انه كان يحمل علوتي ونستون، مد لي

أحداها، أخذتها ولم أقل شيئاً.

بعد أيام، التقينا صديقة فوق جسر «Pont Neuf» وكان الوقت ظهراً، فأخبرني وهو يشير لي بقعة بابسة على ضفاف السين «هناك، قضيت مراهقتي. كنت أعزف على غيتاري كل يوم تحت تلك الشجرة الكبيرة». وقبل أن نترك الجسر أضاف وهو يربت على كتفي «ذات يوم ساقبم حفلة بيكنيك في نفس المكان، وأدعو جميع أصدقائي لاسمعهم كيف كنت أعزف موسيقى الستينات».

وقد ظل موريس، في جميع لقاءاتنا طيلة سنتين، يصر أن يشتري لي السجائر كلما كان يذهب للبحث عن السجائر وكان في كل مرة يسألني نفس السؤال «أي نوع من السجائر تدخن؟»
«كاميل بلا فلتر» كنت أجيبه. فكان يذهب إلى محل السجائر ويعود بعد ربع ساعة ويمد لي علبة «ونستون». وقد تعمدت في المرة الأخيرة، وكان هذا منذ أسبوع تقريباً، أن أفاجئته.
«أنا ذاهب لشراء السجائر، أي نوع من السجائر تدخن؟» سألتني وهو يضع كأسه الفارغة على طاولة البار.
«ونستون» أجبت بسرعة.

«حق في مندهشاً قائلاً «هل غيّرت نوعية سجائرك؟»
في الصيف الماضي، كنت عائداً إلى باريس، بعد أن أمضيت شهراً في كامبينج «Hameln» في Trouville، والتقيت بموريس الذي كان متكاملاً بخصمه عن بار Com و كان حزيناً للغاية «هل تعرف، أنك عندما تغيب عن باريس، تحدث أشياء حزينة» قال لي ثم أخبرني عن ألان بائع اللوحات الأصهب «لقد انتشر الباردة»
«كيف؟»

«خلق نفسه بالغاز» قال الباريسي الطيب القلب، وهو لا يدري انني في الصيف المقبل، سأكون مستقلاً فوق العشب في كامبينج «Leau vivre» في قرية Mougins المطلة على Cole d'Azur ، وستقول لي صاحبة الكامبينج مزاحمة «أنك محظوظ مسيو، ففي حديقة الفيللا المجاورة للكامبينج، القريب من خيمتك، يلعب الآن السيد كلينت ليستود، الفولف مع صديقه الفرنسي». في تلك الظهيرة سأشعر انني بحاجة إلى شيء ليحرق صدري، فأندرج مع الشوارع المنحدرة نحو السوق، بحثاً عن قنينة من الجاك دانيلز، وبها لها من صديقة حين التقي بسيلينا وهي رسامة أرمنية وزوجة سافال لموريس، ستخبرني انها جاءت لتجيب رسوماتها على أرصفة Cole d'Azur، وستضيف «أوه، نسيت أن أخبرك، لقد مات موريس، وتشرنا مراده في السين، قرب Pont Neuf، كما أوصى بذلك، بعدها سأذهب وأنبطع مع الجاك دانيلز على رمال الشاطئ حتى الغروب، وأريد مع نفسي «نعم يا موريس، أشياء حزينة تحدث عندما أكون غائباً عن باريس».

• كتب هذا النص في الأصل باللغة الإنجليزية ونشر في مجلة «بانيل» اللندنية وموقع «فانطرة» باللغة الإنجليزية. للتابع لمعهد غوته الألماني
• يسرد بالعربية عن منشورات الجبل في تكوير. تشرين الاول

سمير اليوسف في ثلاثة نصوص: سقوط طهورية الفلسطيني، قيام إنسانيته!

خالد الحروب*

هنا، بأنها تخرج من إنسانيتها أحياناً وتلبس ثوب الجلادين وتتصرف مثلهم. أو على الأقل تتوقف عن أن تكون ضحية، بل وتمارس من البشاعات ما يمارسه الناس العاديون. إنه تقريب مفهوم «البطل الأسطوري» بالسرد والتجريد، بالمعاشة والتصوير المرير، وبالفرس العميق في الداخل المعقد الطيات للفرد الفلسطيني: هناك حيث إختزان الهزيمة والعنف والإتكسار وضك الحياة والنقمة عليها، والتوق لنصر مهما كان تافه الحجم وعلى أي كان. في موضوعة «البطل الأسطوري» موضع الإتهام تفكيك للنظرة إلى الفلسطيني بكونه البطل النقي الذي يناضل بطولة، ويتحدث بطولة، وينام بطولة، ويعشق بطولة. هنا نكتشف أن الفلسطيني، ابن المعيم، وحامل الكلاشكوف، إنسان عادي، يومه المعطون في دوامة بائسة من أربع وعشرين ساعة في مخيمات قدرة معدمة ليس منسوجاً على منوال القديسين. فهو يغضب، ويكذب، ويكره، ويتصرف كالأشقياء، وفي وقت قذارات الحرب (الأهلام في لبنان) يقتل مدنيين وأبرياء ويلتذذ بالإننتقام. عنده أهلام بسيطة وسخيفة كباقي البشر، يريد أن يهرب من المعيم، يسافر، يرشي وكيل سفر كي يساعده على التخلص من العيش في قذارات المعيم. يريد أن يتزوج زوجاً غير مؤكد المستقبل، من إنثى لا يعرف إن كان يحبها أم يفتنها.

«باسم الله» سقوط براءة النص

الشخص الذي يطورها سميير اليوسف في النصوص الثلاثة يتقاربون في كل شيء، رغم إختلاف المكان خاصة بين النصين الأولين «يوم عطش الوحش» و«عشية الصمت» والنص الثالث «طريق بنتونفيل». إنهم أفراد عطلت فظاعات الحروب، أو فظاعات الحياة المرافقة لها، سوياتهم. صاروا مترددين، عنيفين، نزقين، ساخرين، سورياليين، متواطئين مع الصفات التي ورثوها عن تلك الفظاعات. ويرون العالم من نظارة تلك الفظاعات، فيرونه أسوداً لا معنى له.

في نصه الروائي القصير «يوم عطش الوحش» (نزوى، عدد ٤٠، أكتوبر ٢٠٠٤)، وفي مجموعته القصصية «عشية الصمت» وروايته الجديدة «طريق بنتونفيل» (كلامها من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤ و ٢٠٠٥ على التوالي) يريد سميير اليوسف تعرية ما تريد الضحية أن تفاخر بما تمتلئ به: الإدعاء بالبراءة المطلقة والإستناد إلى مظلوميته كي تظلم الآخرين. وكذا ما تفترضه بأن على الآخرين معاملتها كقديس مصلوب. مسألة الضحية ونزع القداسة عنها ورؤية ما فيها من نواقص وعلات ليست «ثيمة» جديدة. بيد أن الجديد المصادم في نصوص اليوسف هذه هو الولوع إليها من مدخل الذات الفلسطينية ونقدتها وتقريعها. فإن يكن من السهل التظنير إلى ضرورة نزع القداسة عن الضحية والنظر إليها بواقعية، فإن إنسياب هكذا تظنير إلى واقعية مطلقة ومن خلال نص حاد هو الصعوبة والجرأة بعينها. فهنا ليست الضحية المتحولة أحياناً إلى جلاذ هي اليهودي ضحية أوشفيتز الذي صار مجرم حرب ضد الفلسطينيين، فهذا أمر سهل التناول وهو مكرور بشدة في الأدبيات العربية سياسياً وثقافياً وأدبياً. كما أنه يناغي الأنا الفلسطينية التي تصدر كتابة اليوسف عنها. الصعوبة تكمن في إجتراح القدرة على إتهام الذات، الفلسطيني ضحية الضحية
* كاتب من فلسطين يقوم في إنجلترا.

ثورياً لغسان كنفاني، فيما باسم لا يأبه بإسقاط النص الثوري. لوهلة واحدة ولجّه باسم أحمد بكل قوة وأعلن في وجهه سقوط براءة النص

حول أحمد تدور قصص الحياة السفلية للضلال، ويرصدها باسم بعينه السوداوية العبيدية واللامبالية. فأحمد يتسلم مرتبين واحد من التنظيم وآخر من «جهاز الأمن المركزي»، وهو في الوقت نفسه يتسلم أموالاً من أشقائه الذي هاجروا لأمريكا ويشعرون بالإمتنان لأحمد لأنه «صمد» في المخيم برفقة أمهم. وفوق كل ذلك يتسلم أحمد مبلغاً ضخماً من المال من أبو شيفان قائد حركة تحرير كردستان المقيم في لبنان كي يصدر نشرة ثورية باللغة الكردية.

أحمد الذي يتعرض لسيل من التعليقات الساخرة على نضالاته من قبل صديقه باسم يتحول هو إلى سائر ناقد إزاء نضالات أبو شيفان والأكراد. تصدنا سلسلة السخرية من مناضل آخر تتبدل المواقع بسرعة هائلة، مناضل هنا، سائر هناك، سائر هناك، مناضل هنا. أبو شيفان قائد للتنظيم لا يزيد عدد أفراده في لبنان عن ثمانية ويريد أن يطبع لهم نشرة ثورية باللغة الكردية، ثم يوزع تلك النشرة «هناك» في كردستان، حيث لا يزيد عدد أفراد التنظيم، كما يسخر أحمد، عن ثمانية آخرين أحمد يستولي على المال ولا يصدر النشرة.

باسم يسخر فوق سخرية السآخرين، لكن همه هو الحصول على جوب راهمينبول المصدرة من سليم، «المناضل العراقي». سليم يسرق بيوت قادة الثورة لأنهم ينعمون بحياة لا ينعم بها بقية الأفراد. باسم يحب سليم ويتحدث معه في الأدب والشفافة والحبوب المصدرة. لكن سليم يصبح مطلوباً بتهمة السرقة ويتم إلقاء القبض عليه. باسم يغضب لذلك ويقرر مساعدته لأنه يحبه، لكنه في «مسيره» إنقاذه لسليم ينساه ولا يكثر به. يفضل أن يقضى ليله مع دلال البشعة التي وجهها مثل القرد والتي يرى فيها مستقبله النهائي كزوج لها وله منها عشرة أولاد. باسم لا يهتم حتى بأقرب المقربين له، عملياً لا يطيعهم جميعاً: أحمد، سليم، دلال، أبو شيفان، يكرههم ويكره نفسه معهم.

الغنى المفتزن لدى باسم يفيض على كل من حوله. على دلال، فيكرهها ولا يراها إلا مثلاً لنزواته التي نشتم فيها سادية ما. على أحمد فيقبضه ويحبّه في آن معاً. على سليم فلا يكثر بمقتله على يد المحكمة الثورية، بما يهشّم أحمد من لامبالاته. وقبل ذلك في شتمه لسليم نفسه خلال حديث عابر عن الأدب والكتب. إذ يقول له غاضباً: «خبره عليك وعلى أوسكار وايلد، وعلى اللواقعية السحرية، وعلى اللي علمك تقرأ روايات... يخسر

باسم هو الشخصية الرئيسية في «يوم عطش الوحش»، شاب فلسطيني يعيش في مخيم الراشدية في لبنان الحرب الأهلية. ولبنان المقاومة الفلسطينية. يتوق لمغادرة المخيم إلى أي مكان يحتال عليه. «وكيل سفر» ويأخذ منه مبلغاً كبيراً من المال كي يجلب له فيزا سفر إلى ألمانيا. لكن باسم نراه ممتدّاً في النصوص الثلاثة رغم أن شخصها الرئيسية تتحرك من دون أن يكون لأي منها أسم محدد. باسم هو الذي يفصحها كلها منذ البداية، أو كأنها كلها باسم في تحولاته ومراحل حياته المختلفة. باسم يحاول أن يخادعنا كي لا نكتشفه في بقية النصوص ونظن أنه توقف عن أن يكون كاتباً ورائياً لحظة طويينا الصفحة الأخيرة من «يوم عطش الوحش». لكنه سرعان ما يتعرى أمامنا في النصين الآخرين. يفصح عن نزقه وقرقه من الحياة، والعنف الكامن في داخله. عنف يتجبر فجأة إزاء موقف تافه عابر لا يحتل العنف أصلاً، فيندهش من براه في تلك الصلابة ويندهش القاريء منه أيضاً. لذلك فسوف نعدل أسم باسم ونطلق عليه اسم «باسم»^١. لأننا سنكتشف أن هذا الباسم يرافقنا في نصوص سمير اليوسف المتباعدة: كأن تلك النصوص تبهنا عن تحولات باسم. وهكذا فنحن أمام صور باسم، ١، وباسم، ٢، وباسم، ٣، في النصوص الثلاثة. صور لا تقاوم إغراء الظن بأنها ذاتها تنقل لقطات وصور متفرقة من حياة اليوسف نفسه، تتصوّر في النص رغمًا عنه مهما حاول الكاتب أن يخفيها أو يشقها في أمكنة وأزمنة متفارقة. الغيط المشترك في شخصيات البواسب الثلاثة في النصوص المتتالية هو الخيط الفاضح للراوي والعروي عنه. وهكذا، في النص الأول، نعيش مع باسم ١ عدة أسابيع في فترة إنتظاره لتلك الفيزا الموعودة التي لن ولم تأت أبداً. نراقبه برفقة أصدقائه المقربين إليه. الفتاحاري أحمد، والعراقي سليم الملتحق بالثورة لألف سبب وسبب. أحمد المناضل المخلص المدافع عن «القضية» والذي يعتبر أنها «تمر في أحلك أيامها» يكره ياسر عرفات ويعتقد أنه باع القضية للأمريكان من خلال التنازلات التي لا يتوقف عن التكرار بها عليهم من مقره في تونس. باسم ١ يتلذذ بانتقاد القضية وعرفات وإستشارة أحمد كلما سحت الفرصة. لكن أحمد، وكأي فتاحاري آخر، لا يحتمل أن يسمح أي انتقاد لأبو عمار من أي شخص غير فتاحاري، فهذا يتحول عرفات إلى رمز للقضية «التي بما أهلك أيامها» أحمد يحب المسرح أيضاً، لكن باسم ١ يسخر من إهتمامه بمسرحية «ام سعد» لغسان كنفاني ورغبته في تحويل النص إلى مسرحية حقيقية على مسرح المخيم. باسم ١ يعتقد أن تلك المسرحية هي أروع أعمال غسان كنفاني، لكن أحمد يغضب ويتهم باسم بالسوريالية والعبيدية. لا يحتمل أحمد أن يستفقه باسم نصاً

صديقه الوحيد بسبب غروره وفجأته.

يفيض عنفه الداخلي ويتجسد في رغبته بالانتقام من كل الناس بسبب عملية النصب التي تعرض إليها من قبل وكيل السفر المرموم. في تلك الأجواء يعود إلى البيت ... ونمشي معه وهو يقول: «...وجعلت أمشي في الشوارع على غير هدئ. ولقد أستولى علي دوار مفاجيء وكان ثمة شيء ما يدق في رأسي. كان ضجيجاً. أستولى علي، وشغلني عن كل ما حول. وفكرت بأن أذهب إلى البيت أوي إلى الفراش. غير أن هذه الفكرة لاحت بالنسبة لي أشبه بكابوس لا يُطاق. وحسبت بأنني إذا عدت إلى البيت وأنا على تلك الحالة فإنه لمن المحتمل أن أجهز عليهم جميعاً. ومن دون أدنى احساس بالخلج أو التردد تخيلت نفسي داخل البيت. فأسمعهم يتشاجرون ثائنة. عندها أدخل إلى غرفة النوم من دون أن أعير أحداً لفتاة. أجلس الكلاشكوف وأطلق النار عليهم جميعاً. وراقت لي هذه الفكرة كثيراً، أن أجهز عليهم وأذهب إلى المطبخ وأصنع لنفسي فنانجان قهوة. أو لربما من الأفضل أن أطلق النار على نفسي، أو ربما أذهب إلى الشقة المجاورة وأطلق النار على أصحابها. فهم كانوا أيضاً أهوات .. كنت أريد أن أطق النار على أحد ما.»

نعرف من نهاية النص أن باسم لم يخطر مع الفدائيين منذ الصغر. لم يلتحق بمعسكر الأشبال المجاور الذي يتدرب فيه الصغار رغم رغبته العارمة بالانضمام إليه. كان يستمع من خلف السياج إلى صيحات المدرب وصيحات الأولاد الطفولية، يصبح فيهم المدرب: «جوعانين»، فيردون عليه «وحوش»، يصبح فيهم «عطشانين»، فيردون «وحوش». أبوه لم يرد أن يلتحق بهم. ناداه يوم أن تسال لمراقبتهم والألتحاق بهم. لم يعنفه كما توقع. أشترى له بوظه وتركه يلحقها بهده وتوتر. سألته بعدها إن كان يريد العودة إلى المعسكر. لكنه أصر بالعطش، وقال إنه يريد العودة إلى البيت مع أبيه. من يومها، «من يوم أن عطش الوحش» صار باسم وحشاً مطوياً. وحشاً كان يرسم التوحش لكنه لم يخطر في المعسكر. يريد التوحش ولا يستطيع بسبب خلط التردد والجن والفرق وعدم اللامبالاة. عاش على أطراف المعسكر وبين الوحوش. مفقوصة وحشيته صار كل ما يتمناه هو أن يرحل عن البلد.

باسم ٢٧ سقوط براءة الكلاشكوف

في النص الثاني، «عشية الصمت»، وهي مجموعة قصص قصيرة، الشخص، فلسطينيون عاديون، فدائيون عصفت بهم الأقدار إلى لبنان فوجدوا أنفسهم في حرب ليست حرب فلسطين، فتولدت أيديهم، يتهامون في شخص «يوم عطش الوحش».

كأنما هم امتداد لهم، أو مجموعة أخرى تنتمي لنفس الفصل أو المنظمة. لكن هنا يحدث ما هو أكثر. هنا وساحة الحرب الأهلية، حيث لا تسقط براءة النص وحسب، بل براءات أهم بكثير. إذ في المسافة الحورية الفاصلة بين المخيلة المتعاطفة مع أولئك الفدائيين يكونهم قصفوا زهرة شبابهم جرياً وراء «التحرير»، والممارسات اليومية لهم، تسقط براءة الكلاشكوف.

مثلاً، «كان إبراهيم على قناعة تامة بأن إطلاق النار عند الإنسان المسلح لهو بسيط بأساطة الضغط على الزناد. وقد يكون المرء ماضياً في طريقه بسلام حينما يبرز له رجل مسلح، يأمره بالركوع ويوجه فوهة بتدقيقته إلى صدغه ويضغط على الزناد. طاح! وينتهي الأمر» («عشية الصمت»، ص ٣٦). الكلاشكوف ذو الاسم الرومانسي الذي دوخ أجيالاً شابة برمتها يوم كان مجرد التلطف به قميئاً بإستدعاء رموز الطهورية والغدا، يُستخدم هنا لإزهاج عابر طريق على سبيل التسلسل، أو لتخويف صاحب بستان. في قصة «رجل يلحق الأسمت» يفتعل الكلاشكوف تحرشات ومعارك تافهة مع المارين في طريق ما. «أمرنا الركاب بالنزول وطيننا بطاقات هوياتهم ورحنا نستجوهم إلى أن دخلنا الليل، فسمحننا لهم بالذهاب. الآن سيدلون بشم للفلسطينيين، قال موعد بعدما انطلقت السيارة، فهزنت رأسي موافقاً. في تحرش آخر ينهني الموقف برأس تسهل منها الدماء بعد أن ركل صاحبها وأطبع به أرضاً وأرتطمت رأسه بالشوارع صوب الفدائي الكلاشكوف إلى رأس المصاب وأمره بلحق الأسفلت»

لكن أين باسم ٢ في كل هذا؟ باسم ٢ كتشفه مخفياً في القصة الأطول من المجموعة، والتي تحمل عنوان «عشية الصمت»، وهذه المرة ذواقه من دون أسم، زيادة في محاولة التحايل علينا والتخفي عنا هنا ندخل مع باسم ٢، الذي هو واحد من ثلاثة فدائيين، بلدة «سقلت» بأيدي الرفاق. نراقبهم في أزقة القرية المدمرة، بين البيوت المهدامة، ونرى جثثاً لنساء ورجال مقتولين من دون سلاح، ونستمع لحوارات مأزومة باللامعنى. يلقف راوي القصة الذي هو ليس أي شخص آخر سوى باسم ٢ (متخفياً) دون إسم) بوسلة الأشياء. يتخلف من صاحبيه إذ بجيوبون القرية التي سقطت. يتأمل الدمار المحيط، بروعه كل شيء، يتمنى لو لم يكن. يختلط عليه الواقع بالتحليل، وتدعمه الكوابيس التي تلاحقه فيها طوابير الجثث عندما ينام مرهقاً لساعتين وسط الدمار، في بيت مهجور إلا من الجثث. يرى في الكابوس رجلاً ما قام فيه خطيباً يتوجه إليه بالزجر والوعيد والتهديد، ثم يدنو إليه ويختم زجرته قائلاً: «إنها مجرد رحلة، هذا كل ما في الأمر».

«وسط البلد» هنا واحد من أقدم أحياء لندن، يختلط فيه الغنى بالفقر، العابرون بالقيمين، التأتق بالتسكع، النساء الجادات صاحبات الأعمال بالعاهرات اللواتي يتغلطن في الشوارع الخلفية.

البطل الرئيسي في طريق بنتونفيل هو إلى حد ما حاصل جمع باسم ١ وباسم ٢ مع إضافات من شخوص «عشية صمت» بتردهم، بحيرتهم، بالسأم الذي يفيض في حيواتهم، مضافاً إليه كآبة الفقر والبطالة عن العمل في مدينة لا ترحم مثل لندن: إنه باسم ٣. شخوص باسم ٣ (الذين يتصارعون في داخله، وقد ورثهم عن الكائنات الروائية التي سبقته) كثيرون ومتناقضون. إنهم لا يتسمون بالشجاعة، وهم يخفون أراهم سريعاً، يترددون إزاء أي موقف، يركضون، ثم يقفون، يعاودون الركض، ثم ما يلبثون أن يعكسوا اتجاههم كله. يحدثون أنفسهم كثيراً عما يتوجب عمله إزاء موقف ما، يعوضون بالسجود الداخلي للنفس عن الفعل في الواقع. يكررون لفظياً ما يريدون فعله أكثر من مرة، وكأن في التكرار اللفظي وهم تخليق الإصرار المفقود أصلاً.

عندما نبدأ جولة الحياة مع باسم ٣ الشخصية الرئيسية في «بنتونفيل»، نبدأ زمنياً من حيث لا ندري، تماماً كما مع شخوص «عشية الصمت». كأننا نحن في فيلم سينمائي تبدأ اللقطة الأولى فيه وهي تصور أبطال الفيلم من منتصف حياة كل منهم، فلا نعلم ما حدث لهم سابقاً، كيف جاءوا، ومن أين. نعرف لحظتهم الرائعة التي يرصدها النص، وهي لحظة يحشر فيها الزمن مقادير هائلة من الخوف، والفسوة، والهروب، والقلق، واللامعنى، فتصبح كفقاعة تكبر مع مرور الوقت تضغط على جدرانها الداخلية كل تلك المقادير فتجعلنا لا نتربح إلا إنفجارها المحتم. صفحة صفحة نبدأ بالتعرف على الحيوانات الماضية للجمع في النص، ما عدا باسم ٣ نفسه. تبقى نقطة البداية سرّاً غامضاً يحاول إخفاء عنا.

ندخل مع باسم ٣ لعبة معرفته أو عدم معرفته، ندور حولنا وندور حوله. في «طريق بنتونفيل» لا نعرف له ماضياً، ويريكتنا. لكننا نكاد نرى ملامحه نفسها في «عشية الصمت» وفي «عندما عطش الوحش». باسم ٣ في مرحلته الثالثة، نربط بينه هنا في النزل القفر في لندن وبين باسم ٣ الباحث عن فيزا للفرار إلى ألمانيا. كأنه نجح بالفار من المخبى بعد جهود كبيرة، لكن جاء إلى لندن عوض أن يذهب إلى ألمانيا كما كان وكيل السفر المحال يقول له. على كل، باسم ١ لم يكن يهيمه ألمانيا أم لندن، كان يريد أن يغادر وحسب.

كما وقفنا أمام باسم ١ وباسم ٢ محترزين في مشاعرنا، فلا

يفيق صاحبنا تدق على عقله كلمتان «إنها رحلة»، يلتفت إلى الجثث التي تحيط به من كل جانب فيراها من دون أفواه. الكل من دون أفواه حتى باسم ٣ نفسه تلفت إلى ذاته فوجد فمه وقد أختفى. النص يعلن عداوة ضارية ضد الشاعر وضد الخطابات: لو فقد الجميع أفواههم، ومن ثم مزجرتهم، لكان أفضل عندما يصحو باسم ٣ المتشطي باللامعنى على صوت رصاص بعيد يمتنى لو أن يكون الرصاص رصاص شجار بين صاحبيه ليجهز كل منهما على الآخر، كما كان باسم ١ قد تمنى أن يجهز على من في البيت والجيران كلهم. يحقر نفسه تلك الرغبة، ثم يعاود تمنيتها، حاثاً الخطى كي يجهز على من تبقى منهما، فيعاود من جديد إحقراره لنفسه. يثر عليهما بضحكان ويتمازحان على عجزه في كل ما تبقى من بيت وعائلة. يستغزناها بعرضها على صاحبنا المحطم بعد أن يشتمه أحدهما بهذاه وحركات متسفلة باليد، يقول له أكثرهما سفالة: «قد تكون سنة من أعلى لكنها ليست كذلك من الأسفل». تنتحب المرأة أكثر وتصرخ مستنجدة بأناس لم يعودوا موجودين. لم يحدث شيء، لكن كان ما لم يحدث جديراً بإثارة كل الغضب والتفاهة وتسعير النقمة داخل باسم ٣. كم كان اليأس «تحرير» تلك القرية إذن، وكم طمرت بالشعارات الفاتحة

في قصة «طاوله بيضاء مستطيلة» نرى كيف صارت ثقافة الحرب هي ما يشكل وعي ولاوعي الناس. يأتي الشاب الفلسطيني الذي تغرب إلى الخليج لفترة سنتين إلى والد من يريد خطبتها من بنات المذهب، الشاب المرتبك يتحدث لغة بسيطة، فيها أحلام بسيطة تليق بعروسين يبدآن حياتهما معاً. يحدث أباهما كيف أنه جمع فلوساً لشراء غرفة النوم، وغرفة الضيوف، ويعلم بطاوله مستديرة يجلس هو وهي حولها وأي صديق أو قريب زائر، ليتحدثون. ليس هناك ثانياً بطولة أو «خطاب» فداء في لغة الشاب، أحلام عادية بسيطة وريما ساذجة. لكن والد العروس يباغته بالسؤال الاستنكاري «أنت فلسطيني؟»، كأنما ينكر عليه أن يفكر كمادبي الناس. يصده: «ليس لدينا بنات للزواج».

باسم ٣، سقوط براءة الإغتراب

«طريق بنتونفيل» مختلفة، نص روائي موسع يتكفّل للقطعة يمكن أن نتخيلها واحدة من قصص «عشية الصمت» فيما لو كانت في نفس البيئة، لكن هي في مكان آخر. فهنا تدور الأحداث في نزل تابع للبلدية تقطنه مجموعة باتسة من العاطلين عن العمل في شارع فرعي في منطقة «كنغز كروس» في لندن، أو

سرعان ما صار يشعر بالضرر كلما رأى راشد وسمع قصته. راشد الذي تردد كثيراً في قتل جنود عزل من السلاح كان يقول له إنه لم يقتلهم إلا لسبب واحد وهو أنه لا يريد أن يأتي واحد متفاحر فيراهم ويقتلهم ليظهر ببطولة وخصية وصبر بطلاً متفاحلاً في غزة. بطولة وخصية لأنها ستكون «مستمدة من مصداقية عبوره المعطوط في المنطقة في وقت اختار ثلاثة جنود أن ينسوا حقيقة أنهم جنود ويقولوا على اللعاب على شاطئ البحر كالأطفال ... يفكر راشد ويقرر أن يطلق النار عليهم، لا لكي يظهر بصفة البطولة وإنما فقط لكي يفوت على شخص آخر فرصة الفوز بها. سيقتلهم ولن يخبر أحداً بالامر ... ويتوارى عن الأنظار، (ص ١٢٣-١٢٥). اليوسف يجعل راشد يرى في الجنود «براءة»، صامداً قارئه صدمة عنيفة. براءة وجنود إسرائيليين؟ في ذلك المشهد المعقد يكمن أوج الرواية وخلافاتها. فيه تنقلب عن إنسانية الفلسطيني التي طمرتها المحن والحروب والقتل والإضطهاد. راشد يرى براءة في وجوه الجنود القتل عندما يتراشقون بماء الشاطئ ويتضاحكون، يراهم بشراً، ويصطرح في داخله الإنسان والمناضل، يتحاركان شديداً قبل أن يصل إلى المساومة الأخيرة: قتلهم من دون بطولة، قتلهم بنوع من العجل الذي سيهطم راشد ويطرده إلى خارج أرض النضال دفعة واحدة، هنا صورة مفارقة لرفاق باسم ٢ في «عشية الصمت»:

الفلسطيني الذي يفجل من القتل ولا يفلذ به.
باسم ٢ يتفادهم كرهل «راشه» الذي لا يعمل شيئاً، وهو نفسه لا يعرف سبباً وجيهاً لتراكم الكراهية والإشمئزاز تجاه راشد. وباسم ٣ يزداد غموضاً بالنسبة لنا عندما يتعرف إلى القاتل الطليق الذي يفتاحه برغبته بالتخلص من راشد لأنه يتطلى كل يوم على حائط البنك لا يفعل شيئاً. باسم ٢ المقرد في كل شيء، الذي يريد أن يفعل الشيء وضده، والذي يكره رغبته في عمل الشيء أكثر من مرة محاولاً بث التصميم في قراراته يهتك الشجاعة ليقامر على راشد، ويفعل. يوهم راشد أن شقيقاً له ينتظره في المنتزه القريب، حيث سيأتيه القاتل هناك ويجهز عليه بضربات خفيفة على رأسه ثم سيكون يفتقر قلبه. أحفظها كان باسم ٢ يراقب المشهد كله بلا مبالاة مزعجة، بل وأكثر فزعاً من ذلك، يفرقنا سمير اليوسف في موقف إنفجاري لقاعة السأم واللامعنى عندما تتجاثر باسم ٣ رغبة هائلة في مشاركة القاتل بكل راشد وضريه وهو يتضرع بدمائه لكنه في النهاية يقع في يد الشرطة بكونه المتهم الأول، بمطنة أنه قاتل راشد باسم ٣ «طريق بنتونفيل» كما هو باسم ٢ «عشية الصمت»، وكما هو باسم ١ «يوم عطش الوحش» هو القاتل والقتيل.

نعرف إن كنا نتعاطف معه أو نزيديه، نجد أنفسنا في ذات الموقف إزاء باسم ٢. وقد أصبح أكثر مرارة وسخرية وعموراً للتجارب المريرة. هو الآن في لندن. سخريته البالغة تطال كل شيء حوله: الآخرين القاطنين معه في نزل بانس للعاطلين عن العمل، الحياة وتفاهمها وقضاياها، وكل شيء آخر نشاطه الأبرز والأثير إليه هو النوم. ينام حتى منتصف النهار، يبعثر ما تبقى من ساعات هنا وهناك، في الحانة القريبة، أو متجولاً في شوارع «كنغز كروس»، يربق العاهرات ولا يستأثر بهن، يتأمل وجوه الناس، ثم يبدل إلى حانوت «ثيو» اليوناني الفهرصي الذي يسكن في نفس النزل للقدس ليسانه إن جلب له الأقراص المودنة يتهاذرن، يمان حول قصص بقية النزلاء ثم يغادر شامثاً في ذاته ثيو متحمناً له كل سوء. يعود إلى النزل ونظرائه هناك برندن، إيرلندي هرم حارب في الحرب العالمية الثانية ويشعر بالفن وبقلة الإمتحان من الدولة والبشر غارث شاب محطم طردته والدته من البيت بتهمة السرقة يعيش الآن على بيع الحشيش وأحياناً يرافقه صاحبنا إلى عالمه السفلي، بل ويتنزه فرصة تركه لحقيبته الصغيرة معه ليسرق منها عشر جنيهات أكثر من مرة. ثيو ويون يونانان قبرصيان أولهما يملك حانوت في الحي يتنافسان على كيت الإنجليزية صديقة ثيو لكن يفريها يون بالزواج مقابل مبلغ صغير حتى يتمكن من الحصول على إقامة قانونية. هناك أيضاً جيم الهامشي والهن مخمور معظم الأحيان مع كليه الذي يثير صاحب النزل جورج ومساعد غاري الشاب المغتول العضلات الذي حارب في الفوكلاند والكل يناديه «بطل الفوكلاند».

خارج النزل هناك راشد الفلسطيني شبه المصقول الذي يتكن على حائط بنك باركليز قبالة محطة «كنغز كروس» طيلة الأيام شارداً فيما فعل على شاطئ غزة حين قتل ثلاثة جنود مرافقين وهم يسبحون عراة بعد طول تردد. كائي هي صديقة باسم ٣ ناشطة سياسية زارت غزة وقأثرت بما رأت وصارت نصيرة للفلسطينيين، كما هي ضد الحرب في العراق. تحته دوماً على مرافقتها للمظاهرات الغاضبة سواء ضد إسرائيل أو أمريكا لكنه لا يلقي لها بالاً، يستلطفها ويستفهمها في آن معاً، تكاد نجزم أن وراءه قصة طويلة ومعقدة وغالباً مريرة. قريباً من النزل هناك قاتل طليق يخطف العاهرات أو العاطلين عن العمل ويقتلهم في المنتزه القريب حتى «ينظف» الحي منهم.

جنود إسرائيليون أفياء؟

باسم ٣ يحيره راشد الفلسطيني المذهول. أول ما تعرف عليه قصص عليه قصته مع الجنود الإسرائيليين، دهش باسم ٣ لكنه

سميح القاسم في ديوانه «أحبك كما يشتهي الموت»

فاروق مواسي*

جديدة إلى الفئات الجديدة من الجمهور
إننا نحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير
الحقائق الجديدة» (٥)
إن سميح القاسم يجذب النظر في تنوع الشكل عنده، فهو
حريص على الابتكار في النماذج المعروضة والأحاسيس
المجتلدة.

يقول عبد الفتاح الديدي
«إننا ضاع التنوع في أعمال الأديب احتلطلت النماذج
واعتجنت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خالية من
الشخصية والحياة وشبيهة بالانفصال والعدم، ويؤكد
بودلير دائماً هذه الحقيقة، وهي أن الجميل دائماً خارق
للعادة وخارج عن المألوف» (٦).

وفي ديوان القاسم الذي نعالجه ينثر سميح على العالم
رماده الحار في لغة شابة مشبوبة... قوية جنسية تبحث
عن المرأة وعن الوطن... يرد الشكل حتى إذا انقاد له
وانساب كثرت الذبذبات أو التوتر بين الخضوع
لمقتضيات الوزن والتحرر منه.

ونلاحظ كذلك هذه التغطية الشكلية بدءاً من أناقة الكتاب
وحلته الجذابة - التي تشعنا قليلاً بالأرستقراطية، في
وقت يبحث فيه الكادح عن لغة عيشه، هذه الأناقة التي
تمثلت في صورة الغلاف الذهبية، وفي الأوراق الشفافة
الإضافية والأوراق السمكية الملونة - من بنفسجية إلى
خضراء إلى زهرية، فغداً الكتاب لوحة فنية قبل أن نشرع
في القراءة الجوهرية.

أولست الرهافة والتأنق من سمات الشبوية؟
ومن هذه الذبذبات التي أشرنا إليها ما ينطلق من قاعدة
مستقرة: يستخدم الشاعر أساليب المزاوجات اللغوية في
صنعة فنية. فمن التبادل اللغفي:
شبابك شيء وشي شبابي (ص ١٠٠)

سميح القاسم يعيش القضية
الفلسطينية بكل خلجة شعورية وكل
لقطة شعرية، فيترجمها إباءً وعنفواناً
وانفعالاً ورفضاً. يتراوح هذا الشعر في
صمغ متباينة: تقليدية تارة (٢)، وشعراً
حرّاً تارة أخرى (٣)، مرة سريية (٤) لا
تخضع للوزن، وأخرى مراوغة بين
الوزن والعزوف عنه - كما هو الحال
في الديوان الذي نراجع.

ولعل هذا العمود الفقري (المضمون)
يلبس أردية متنوعة وأجساد قصائد
متباينة تعطي الشاعر إمكانات أكثر
للتعبير. فلا شك أن القصيدة التي لا
تخضع للوزن تستوعب تعابير سميح
المنطلقة على غرار (الهوروسكوب)،
(أكسيد الكربون)، (أمريكا الشمالية)،
ولا شك أن القصيدة العمودية تؤطر
الشاعر ضمن قوالب كلاسيكية بأغلبها،
رغم ما يحاوله المضمون من جذبها
إلى لغة الواقع.

وقد أدرك القاسم أن الفن الاشتراكي
يتطلب التجديد المستمر في وسائل
التعبير، وعن هذه الاتجاهات الشكلية
يقول برخت:

« من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه
ليس هناك أهمية للشكل أو لتطور
الشكل في مجال الفن، فبغير إدخال
تجديدات شكلية لا يمكن للأدب أن يقدم
موضوعات جديدة أو وجهات نظر
* شاعر وكاديمي من فلسطين.

ويسقط المستفد.

هذا الحي الجديد ليس مجرد تنوع على القديم بل هو معارضة له، أو عليه، لكن هذا لا يعني أن المتولد الجديد لم يكن كامناً في القديم في حالة إمكان «(١٠)»

وخلاصة القول عندها ان المجددين هم الذين يهبون للتراث الحركة والحيوية لا أولئك الذين يكررون ويقلدون ويحفظون. وإذا كان الشاعر قد تعمد أو اعتمد التلاعب اللفظي بصورة جديدة موحية فإنه يشبع بعض قصائده حركة... ولنقرأ معاً:

بين يديك ولدت وبين يديك نشأت وبين يديك قتلت
وعدت بعلت وعشت ورحمت وكنيت وكنت وصرت وخفت
وثرث. وبين يديك قرأت... (ص ١٠٢)

وتتسارع الأفعال بين يديه، تتطور تنهيج حتى تصل إلى ذروة صوفية (اكستاز) يسقط بها لفظي (وبين)، (يديك). إنه مرة أخرى نوع من اللعب يفرض عليك المشاركة. وهما قصيدة حركة أخرى.

وكان هناك فنار يشع ويخبو
زماناً وراء زمان يشع ويخبو وراء زمان
يشع ويخبو

لعل شراعاً يلوح

لعل دخاناً يلوح

لعل دخاناً يصبح

هو الشط

شكراً فنار الأمان

وقل يشع ويخبو

وما من شراع وما من دخان (ص ٨٤)

ثم يتحول الفعل (يشع) إلى (يدق) وكأن الشاعر (مايسترو) أو موزع موسيقى يلزمك أن تشاركه، وتتخيل الإضاءة والانطفاء... وكأنك مكلف بالإشراف على الإضاءة.

وثمة مسؤولية شكلية تقع على مخرج هذا الكتاب الأنيق. ففي صفحة (٢٣) يقول الشاعر:

ساعات الفجر الأولى

زرق

العندليب الأول على شجرة الليمون الزرقا

و/يدك بين يدي

ويدي بين يديك (ص ٢٦)

و/يراك في كل شيء

يرى كل شيء فيك (ص ٩٤)

وهذه النماذج تلقي أضواء على صورة التقطتها آلة التصوير من موقعين مختلفين. إنه نوع من اللعب. ومنه التكافؤ في طباق بلاغي (٧) يقول سميح.

خاتمة

لا خاتمة (ص ١٠٤)

و/ وأعلم أنك

لا لا أعلم (ص ١١٤)

و/ كأنك كنت دائماً

كأنك لم تكوني أبداً (ص ٣٠)

و/ أكون في الدنيا

ولا أكون فيها (ص ٤٥).

والغناء المعنى يثيره ويكلفه بقدر ما يوحى إلى تردد في الموقف ثم اندفاع.

وإذا كان المتنبي يقول:

تمرست بالأفان حتى تركتها

تقول أمات الموت أم دعر الذعر؟ (٨)

مستعملاً المجاز العقلي في عجز بيته فإن هذا التتابع اللفظي يستعمله سميح بصورة جديدة واستمرارية:

وفي الماء ماني

أغرق في الحزن جزني (ص ١٠١)

و/ تخطينا المعجزة في المعجزة (ص ٣٥)

فهذه الصورة مضاعفة للحزن ومبالغة لمعاناته. كما نلاحظ أسلوب التناقض الذي عابه نقاد الشعر القديم (٩)، ولكنه عند سميح ينمى المعنى في رأيي:

تفاحتي الجمره/ الحلوة المره (ص ١٠٩)

وأنت الجرح وأنت البلسم (ص ١١٣)

و/ وأنا أجهل وأنا أعلم (ص ١١٤)

ومن هذه الأمثلة لاحظنا أن الشاعر تعمد القبيض على التناقض الذي أشارت إليه خالدة سعيد: «القبيض على التناقض هو الهجوم على المستقر الراكد، خرق للعادة، هذه هي لغة السلب، وهذا ما يستنبطه الحي الدينامي

عبدالرحمن منيف قصاصاً

* عبدالرحيم مؤذن *

٣ - عملة مزيفة.

القاسم المشترك بين هذه النصوص هو السفر. والسفر، هنا، بقدر ما هو ثيمة مبرزة محورية في هذه النصوص هو في الوقت ذاته حافظ على الكتابة أو السرد.

١ - السفر ثيمة: في النص الأول (عندما ابتعدت...) يبدأ السفر بلحظة الوداع، على رصيف الميناء بين امرأة ورجل، الرجل يعود من حيث أتى، والمرأة تستقل الباخرة. الرجل يذوب في اليومي، والمرأة تبحث عن المغامرة، عن مكان متحرر لا يعرف الاستقرار في العلاقات واللغات والتقاليد.

السفر بنهاية علاقة، برأ، وبداهة، بحراً، علاقة جديدة. في النص الثاني، (عالمان)، صديقان يشربان في بار صغير، لهلة الوداع، في إحدى المدن الألمانية، وأمامهما رجل ألماني وحيد يشرب، دون كلل، والحزن لا يفادره. الصديقان يشربان نخب الليلة الأخيرة، أو نخب «الكلمات الأخيرة قبل السفر»، والرجل الوحيد، الحزين، يتحين الفرصة للالتحاق بهما، بعد أن مل الوحدة والعزلة. في لحظة مفاجئة، يلتحق بهما ويبدأ الاعتراف بالمجدد في خوفه من الذهاب إلى المنزل، بعد أن ماتت الزوجة، منذ أسبوع بالضبط، وسافرت ابنته، مع صديقها، إلى مكان ما في رحلة سياحية.

في النص الثالث المعنون بـ«عملة مزيفة» يماثل السفر حلمًا بسيطاً تمثل في مقايضته أوراكا وأكياسا «بلاستيكية» مستعملة بعظمة أو عظمتين ما زالتا تحملان رائحة اللحم!!

يرفض الجزار المقايضة البئيسة، فترتد الأيدي الصغيرة على أعقابها لتصلطم بسيارة مجنونة تترك

من المؤكد أن الوجه الروائي لعبدالرحمن منيف، قد غلغ على باقي ملامحه الأخرى من قصة قصيرة وأبحاث في النقط والتنمية، وكتابات في السياسة والايديولوجيا ونصوص إبداعية في الوفاء لرموز دالة شملت الانسان والمكان من خلال سير مزدوجة توزعت بين الماضي والحاضر، بين أركيولوجيا الحياة و«طوبوغرافية» الموت. وبالإضافة إلى هذا وذاك غابت ملامح هذا الوجه في أتون كتابات المنفى التي عكست تحولات المنفى وتحولات الكتابة في آن واحد.

في هذا السياق الثر سنحاول مقاربة تجربة «عبدالرحمن منيف» القصصية، من خلال نصوص سبعينية (١٩٧٦) أعادت جريدة «أخبار الأدب» نشرها في السنة الماضية (١١ مارس، ع، ٥٥٨، ٢٠٠٤) تكريماً لهذه الشخصية المميزة بارتداتها لفرقة الكتابة التي لازمتها إلى أن تحول إلى نص لنفي النفي يزداد مريدوه أو حواريوه كل وقت وحين.

القصص المقترحة على الشكل التالي:

١ - عندما ابتعدت الباخرة... كثيرا.

٢ - عالمان.

* كاتب من المغرب.

وتوقع «السارد في هذه المواقع، يعود الى - كما سبقت الإشارة- الى طبيعة ارتباطه بحركية السفر زمانا (في المساء/ أثناء الليل/ في اليوم التالي/ في اليوم الثالث/ في لحظة ما/ في تلك اللحظة/ او قد يوقع مكانا، (الرصيف/ الحاجز/ البحر/ الباخرة/ ظهر السفينة/ المشرب/ المطعم/ الصالة/ الميناء الأخير...)».

وهذا الارتباط، زمانا ومكانا، يؤدي بالضرورة، الى تنوع المسرد من جهة، وتنوع الموصوف- من جهة ثانية- بين المرئي والملموس، وبين المحسوس واللامحسوس، بين المنجز والمحتمل

وبالإضافة الى هذا وذاك، تسمح حركية السفر بالتماهي في شخصية المسافر. فدلالة المسافر، في النص السردية عامة، تكمن في الانتقال من الحيات الى التفاعل، من ضمير الغائب- او المخاطب- الى ضمير المتكلم، من وضعية المنفعل الى وضعية الفاعل. «في المساء. قدرت أن الدموع التي رأيتها تتساقط من عينها خلفت فيها هذا الحزن الذي يسيطر علي الآن... وتذكرت أشقاء حزينة أخرى». [النص ص ١٨]. كذلك قد نجد هذا التماهي في المثال التالي: «فكان مظهرها، وهي تدخن سيجارتها في الرواية يذكر بأحزان لا تنتهي» [النص، ص ١٨].

في النص الثاني تقوم الحماية على سفيرين متناقضين: أ - سفر من الداخل نحو الخارج. لقاء الصديقين، في مكان ما، من دولة أجنبية، هو لقاء الداهل الحميمي الذي لم يستمر، طويلا، ليبدأ الانتشار، من جديد، في أنحاء الأرض.

ب - سفر من الخارج نحو الداخل، ويتمثل ذلك في الرجل الوحيد المطارد من الخارج (موت الزوجة/ سفر الابنة...) نحو الداخل، «البار» بحثا عن الأناش والرفقة في الحوار درءا للعزلة أو الموت البطيء.

والسفران معا، في الداخل والخارج، لقاء وفراق، بل ان الفراق هو النهاية الطبيعية في التجريبتين، خاصة ان الفراق هو الذي يمنح معنى ما للصداقة الصعبة. «لقد

خلفها كومة من اللحم الطري المعجون بالدم، الأكياس الأوراق» (النص. أخبار الأدب، ص ١٨).

٢ - السفر والكتابة: إذا كان السفر «في المستوى الأول، ثيمة» ميومة مركزية في النصوص السابقة، فإنه يحقق بذلك الدلالات المتعارضة التالية:

فـ[السفر] أ - رغبة في التواصل وعجز عن التواصل أيضا.

ب - رفض للوحدة، وسقوط، في أحابيلها، لسبب او لأخر.

ج - حنين الى الاستقرار، ورغبة في المغامرة الرفضة للاستقرار.

د - خوف وطمأنين، فرح وحزن، فتوة وشيخوخة. السفر بهذا المعنى، رؤية فكرية للحظة نفسية ممددة (النص الأول)، أو قد تكون هذه اللحظة انسانية، بمقاييس محددة (النص الثاني)، أو قد تكون لحظة اجتماعية عاكسة لوضع اجتماعي محدد. (النص الثالث).

ولما كانت القصة القصيرة فن التكليف، بامتياز، فإن السفر، من حيث كونه ثيمة سردية، شكل بؤرة السرد منه، وإليه، تعود كل المستويات الأخرى، الفكرية والدلالية، محققا المسافر السردية التالي:

١ - عندما ابتعدت الباخرة : توازن - خلل - توازن. [انسجام/ انقسام/ انسجام]

٢ - عالمان: خلل - توازن - خلل. [اضطراب/ استقرار/ اضطراب]

٣ - عملة مزيفة: توازن - خلل - خلل. [هدوء/ اضطراب بسيط/ اضطراب مركب].

في النص الأول، يتموقع السارد، في عمق حركية السفر، قبل انطلاق الباخرة، وأثناء انطلاقها، وما بعد انطلاقها. ومن ثم فهو سارد عليم بكل شيء، وهو شخصية تضبط إيقاع الشخصيات الأخرى. «وفي المساء، وأنا اشرب كأسا من الكونياك» قدرت أن الدموع التي رأيتها تتساقط من عينها، خلفت فيها هذا الحزن الذي يسيطر علي الآن». [النص، ص ١٨].

الجزار إلى أرضية الاسفلت، فذابت رغبة السارد في اقتناء قطعة اللحم الطبيعية!!

السفر، في هذا النص، خروج - كما سبقت الإشارة - بدون عودة، أو ذهاب بدون إياب!! إنه سفر - بعد أن خرج عن مساره الطبيعي - من الحياة نحو الموت، قد يكون الأمر صدفة، كما يحدث في كل يوم، غير أن طبيعة هذه الصدفة نبعت من صلب المفارقة بين أفتومي السفر المتعارضين، مما أنتج مفارقات أخرى تحول فيها المسافر إلى مأكول، وهو الذي كان يحلم بأن يكون أكلًا!! ومن ثم، فرفض الجزار للعملة المزيفة (أوراق مهترنة/ أكياس بلاستيكية مستعملة)، هو رفض لوجود الكائن الذي انتهى إلى نهاية الشوط، فكان من الطبيعي - أو من المحتمل - وقوع ما حدث (حادث السهارة المجنونة)، والسارد حاضر، مرة أخرى، من موقع حيادي، لم يمنعه من تراجعه عن شراء اللحم، بعد أن رأى انتقاله طريق حانوت الجزار - الضمني من حانوت الجزار إلى عرض الطريق!!

خلاصات

- ١ - مكون السفر مكون مركزي في إنتاج حرية النص ودلالاته.
- ٢ - السفر سفران: سفر الحياة والموت، الوجود والعدم، القدرة والعجز.
- ٣ - ارتباط السفر بالقصة القصيرة - جنساً أدبياً مميزاً - جعل منه أداة تنطلق منها كل الدلالات واليهما تعود.
- ٤ - ومن ثم فهو بؤرة سردية بامتياز ولكنها بؤرة بثنائيات عديدة تتوزع بين البداية والنهاية. والنهاية قد تصبح، وطبيعة هذه العلاقة بين البداية والنهاية، تؤكد على لحظات الاضطراب بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي.
- ٥ - شكلت هذه النصوص تخطيطات سردية لنصوص - ولا يعني ذلك أي حكم قيمة - مثلة قد تتألفها الرواية مستقبلاً، من خلال تحولاتها الفكرية والجمالية، بواسطة بنية السفر وأبعاده الفكرية والانسانية.

أردت أن نكون أصدقاء، لكنكم كنتم بعيدين... سأشرب كأساً وأمشي». [عالمان، ص ١٨].

عالمان متناقضان، ولكنهما في الوقت ذاته، متكاملان، من حيث كل منهما يضيء الآخر. فانسجام الصديقين، أثناء اللقاء - يضيء، وحدة الرجل الحزين، وهذا الأخير يعكس وضعه المفرد ما يعتقده خراب الروح من مرجعية الانتماء إلى الثراء الوجداني المفتقد في اللحظة الحالية.

السفران متناقضان من حيث نوعية كل منهما المتوزعة بين السفر المادي (لقاء الصديقين)، والسفر الروحي (لقاء الرجل مع الوحدة أو العزلة). والتناقض الحاصل بين السافرين لا يلغي التقاءهما، من حيث الدلالة البعيدة وهي الخوف من الوحدة أو الضياع.

والسارد، في هذا النص لا يتكفي بتقديم هذه الحالات المتناقضة، وصفاً وسرداً، بل هو سارد يتوقع، في النص، عبر محطات «محكي الأقوال» ومحطات «محكي الأفعال» في لحظات متداخلة تجمع بين المستويين دفعة واحدة.

في النص الثالث (عملة مزيفة)، يصبح السفر خروجاً بدون عودة، وبالرغم من كون امتداد هذا السفر، مادياً، لا يتعدى عبور الطريق، غيباً، فإن هذه المسافة عادت - على قصرها - نهاية حياة انسانية بسبب سيارة مجنونة حوّلت الكائن إلى كومة من لحم وعظم وأكياس بلاستيكية متناثرة، بالرغم من كونها مجرد أكياس مستعملة، كان يحلم بأن يقايس بها الجزار، فأصبح الآن كومة عظام ولحم بشريين، وأمال طويلة تفصله عن أمنيته البعيدة، في الحصول على عظام تحمل رائحة لحم دون اللحم ذاته، لحم الشاة الذي تحول إلى لحم الإنسان!

السارد، في النص الحالي، سارد محايد. وحضوره في هذه اللحظة لا يختلف عن حضور باقي المتبضعين. غير أن الفرق بين السارد والزبائن، يكمن في تراجع السارد عن شراء اللحم، بعد أن رأى اسراب الذباب تتراكم حول اللحم البشري بعد أن انتقلت من حانوت

وحش غذاؤه لحم الحضارات العريقة أو الأفعى خمبابا في غابة النخيل

عمر شبانة*

الرومان والإغريق، حتى الأعمال الباهرة للعصر الوسيط، نجد أن الأساس الذي تقوم عليه هذه الملاحم هو الواقع لا الأسطورة، حتى لو جاء هذا الواقع وشخصياته في صورة آلهة وأبطال خارقين

أقول هذا وأنا أقرأ اليوم ملحمة «جلجامش» الخالدة (كتبت مطلع الألف الثانية قبل الميلاد)، من جهة، وملحمة الشاعر الروماني أوفيد (٤٣ ق.م. حتى ١٨ ب.م) والمعروفة بـ«مسح الكائنات» (التحولات) أو الـ: Metamorphoses، التي كتبت في بدايات القرن الأول بعد الميلاد)، ولأقرأ، من خلالهما، وقائع تجري في واقعنا المعاصر، بحرفيتها حيناً، وعلى نحو مختلف ومتنوع حيناً آخر. ولا أدري ما الذي دفع أفلاطون ليطرد شعراء الأساطير من مدينته الفاضلة، وينظر إليهم نظrote للمفسدين للفكر، مع أنهم هم من حفظ لنا ذلك التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخون. فبعد أفلاطون عادت الأسطورة، كما يقول ثروت عكاشة في تقديمه «مسح الكائنات»، و«ظهرت في شكل جديد وقد تحولت إلى تراجميديا، وصار هذا التحول نقطة تغيير واضحة ووجهة نظر جديدة في الأسلوب الأسطوري نفسه».

سأتناول هنا، على نحو يقترب من القراءة الاختزالية، إحدى معارك جلجامش الكبرى، وهي معركة ضد الأفعى «حوالا» (أو خمبابا) التي خاضها بالاشتراك مع صديقه «أنكيوس»، لما في هذه المعركة من ذكر لـ«أسلحة الدمار الشامل» التي استخدمها ملك أوروك في مواجهته مع رمز من رموز «محو الشئ»، وتمكن من القضاء عليه. كما سأتناول، على صعيد مكمل للمصعيد الأول، جانباً من كتاب «مسح الكائنات»، هو الفصل الأول من «الكتاب الثاني»، والخاص بالدعوة «فايثون» ابن إله الشمس فوبيوس، الذي دمر الكون في واحدة من نزواته لاحتلال مكان أبيه فوق عرية النار التي تجرها الخيول المجنحة، لما في هذه القصة من دمار وخراب (ليس له علاقة إطلاقاً بما فعلته وتفعله للصواريخ «الذكية» ببغداد وغزة وسواهما).

في ملحمة «جلجامش» الخالدة، نقرأ سيرة ملك/ إنسان طامح

تنبيه. ليس لهذا النص علاقة، أية علاقة، بما يجري اليوم من حرب إرهابية على الإرهاب

هل نحن شخوص ملاحم أسطورية، أم أننا وقائع تاريخية جسدتها الأساطير القديمة منذ آلاف السنين؟ وما الفرق بين أسطورتنا وواقعيتنا؟ بين الخيال والواقع؟ وهل يتخيل الخيال ما هو خارج الواقع؟ أم أن ما يحدث أكثر خيالية من المتخيل؟

ما يجري في الواقع يجري تحويله إلى مادة متخيلة. ومهما بلغ الخيال من قوة التخيل في الانزياح عن الواقع، يظل الواقع أغنى من أي خيال. ولنقرأ الملاحم والقصائد الأسطورية، وسنرى أن الإنسان الواقعي هو إنسان الأسطورة كان واقعياً وتاريخياً، في همومه وقضاياها وأسئلته.

يبدو أن الإنسان منذور للكتابة. ففي الواقع ، كما في الأسطورة، هذا هو مصير البشرية منذ هبوط آدم، مروراً بالطوفان العظيم الذي نراه في الكتب المقدسة كما في الملاحم والأساطير، حتى يومنا الذي نعيش. كأن لا فرق بين الواقع والخيال والأسطورة، تتشابه هذه جميعاً لتصنع مصير البشر. فليست الأسطورة محض خيال في مجملها، بل إن جزءاً كبيراً منها، كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا والمؤرخون والفلاسفة، هو وقائع جرت «أسطرتها».

فمن أقدم الملاحم البابلية «جلجامش»، وهي ملحمة ملك أوروك، إلى ملاحم

* كاتب من فلسطين .

الآلهة هم الخالدون في مرتع شمس
أما البشر، فأبامهم معدودة على هذه الأرض
وقبض الريح كل ما يفعلون
أراك خائفاً من الموت وما زلنا هنا سامضي أمامك
فإذا سقطت، أصنع لنفسي شهرة:
لقد سقط جلعاش
صرعه حواو الرهيب..
سأقطع أشجار الأرض
وأنتش لنفسي اسماً خالداً

وجمع جلعاش سنّاع الأسلحة ومطلب إليهم أن يصنعوا له
«أسلحة الدمار الشامل»، فمواجهته لن تكون سهلة. فقد خبر
الحروب، وخاض الكثير منها، ولكي يحارب حواو، قال
فليصنع صانعو السلاح ما هو أشد فتكاً، وقد صنعوا له:
صنعوا أسلحة عظيمة

صبوا قووساً تزن الواحدة منها ثلاث وزنات (الوزنة البابلية
تتبادل ستين رطلاً)
صبوا سيوفاً هائلة يزن نصل الواحدة منها وزناتان
ومقبضه ثلاثون رطلاً
وغد من ذهب زنته ثلاثون رطلاً..

.. ما أقوى ابن أوروك. هذا ما سأجمل البلاد تسمعه
ويعد صراع عنيف، حاول حواو الاستسلام، أظهر رغبته في
الهدنة، وأعد جلعاش بأن يكون خادماً له، لكن أنكيبدو يعلم
أن هذه حيلة من حيل الأفعى، وقد نصح رفيقه أن لا يعير سمعاً
للأفعى، وأن لا يبقى على حياتها. وهو ما جرى حقاً، فقد قطع
«البطالان» رأس حواو وعادا إلى أوروك من حملتهما ظافرين.
وأخر معارك جلعاش كانت ضد ثور السماء، صحيح أن أنكيبدو
هو الذي صرع ثور السماء الذي أرسلته عشتار على جلعاش
لأنه رفض الزواج منها، لكنه هو، جلعاش الملك، من قاد
للمعركة، وليس أنكيبدو. فقد أرادت عشتار أن يكون زوجها لها بعد
انتصاره على «حواو»، وبعد أن رآته قد «غسل شعره الطويل،
وأسدل شعر رأسه على كتفيه. وعندما وضع تاجه على رأسه،
شخصت عشتار العظيمة إلى جماله.

«تعال يا جلعاش وكن حبيبي

هيني ثمارك هدية

كن زوجاً لي وأنا زوجاً لك

سامرك بعربة من ذهب ولازورد..»

للخلود، وفيها من التأمّلات الفلسفية والتجربة الحياتية ما
يمكن أن يعكس حياة غير بعيدة من تصوراتنا عن الآلهة. وسواء
كان جلعاش شخصية تاريخية واقعية جرت «أسطرتها»، أم
كان شخصية أسطورية تنطوي على الكثير مما هو واقعي،
فالمسألتان الواقعية والأسطورية تتداخلان في هذه الشخصية،
كما تتداخلان في الكثير من الشخصيات التاريخية المعروفة
من آلهة وأنبيا وأبطال.

ما يهمني هنا، في هذه الملحة، أن جلعاش «البابلي» الطامع
للخلود، والذي جسد طموحه في حروب كثيرة، يطمح لتخليص
بلاد بابل، والعالم كله، من «إرهاب» الأفعى خمبابا، التي تعيث
في الأرض فساداً، كما تفعل قوى عظمى لا أحد يجزؤ على
مواجهتها. وحين يخبر جلعاش صديقه أنكيبدو بوجهته،
يستهن هذا ما يفكر به الملك، ومثله كثيرون يستهجنون. فعن
يعرف حواو يصيبه الرعب والصدمة:

في الغابة هناك يعيش حواو الرهيب

هياً. أنا وأنت. نقلته

هياً نسمح الشر كله عن وجه الأرض

ويجيبه أنكيبدو الذي يكاد لا يقل عنه قوة وبطولة، أنه يعرف
هذه الغابة، غابة الأرض التي يعيش فيها حواو، فهو «يزار فيها،
في فمه نار، وفي أنفاسه العطب..». فالمعروف أن «أنكيبدو» كان
يعيش في الغابات، رفيق الحيوان البري، من غزلان وسواها،
حتى جاءت تلك «المحظية» فتاة البهجة المدعوة في ذلك الزمن
(courtesan)، التي أرسلها إليه جلعاش حين سمع عن
قوته، وقد حركت فيه تلك «البغي» الرغبة، ف قضى معها ستة
أيام وسبع ليال «رؤى نفسه من مفاتنها»، وحين يعم وجهه
شطر رفاقه الحيوان، ولّت وفرت أمامه.. تركته في حيرة خائر
القوى، تعثر في جريه.. لكنه «غدا عارفاً واسع الفهم»، وعاد إلى
المرأة فقادته إلى جلعاش.

وبدلاً من غابة الأرض، هاهو حواو يحتاج غابة النخل. ويرى
«العراقيان» جلعاش وأنكيبدو ما يفعل خمبابا الشرير في
الغابة. يتقدم جلعاش، ويفكر أنكيبدو: كيف نستطيع المضي
إلى غابة (النخل) وحارسها، جلعاش، محارب عنيد، عتي لا
يغضض له جفن..؟

ليس خوفاً أو رهبة مما قال صديق الغلاة وحيوانها، بل دعوة
للتفكير في الوسائل الكفيلة بالنصر على «الأوغاد الأشرار».
فبدر عليه جلعاش:

لكن الملك يدرك ما فعلت المرأة عشتار بعشاقها، وما فعلته «المحظلة» برفيقه أنكيكو، لذا راح هو، جلعامش، يعدّد عشاقها وما فعلت بكل منهم، فاستنجدت بأبيها: مضت إلى حضرة أبيها أنو مضت إلى حضرة أمها أنتوم أبناء، قد شتمني جلعامش وعدّ قبيح فعالي قبيح فعالي ولعناني.. أبناء اخلق لي ثور السماء يهلك جلعامش. و. (هكذا) هبط ثور السماء (...). في خواره الأول قتل مائة رجل مائتين، ثلاثمائة في خواره الثالث انقض على أنكيكو ولكن أنكيكو (أجيط) هجوم.. .. وأمسك بقربي ثور السماء فأرغى ثور السماء وأزبد.. .. وبين مؤخرة الرأس والقرنين غيّب نصله.. .. بعد ذلك استراح الأخوان (أنكيكو وجلعامش). فالذي قتل ثور السماء هو أنكيكو، وجلعامش هو من أخذ وسام النصر إنه هو الملك.

• • •

في واحدة من نزوات (فايشون)، ابن إله الشمس (فويبوس)، يطلب «الولد» من أبيه أن يتغلب له يوماً عن مركبته الشهيرة «عربة النار»، التي تقودها الفحول المجنحة. وتمت ضغط الابن، تخلى له فويبوس عن العربة، وأمر ريات (الساعات) بشد الجياد إلى النار، فاستجابت وأخرجت الجياد من الحظائر السماوية، تنفث للهب متخمة بما التهمت من الأمبروزيا (طعام الآلهة). وأخذ الأب يزود ابنه بالوصايا التي تجعله يسيطر على المركبة، لكن الابن اندفع «في حماسة الشباب واعتلى المركبة التي لم تنبؤ بجسده الغض»، وكانت خيول إله الشمس تملأ الأجواء بصهيلها وأنفاسها المشتعلة، وتضرب الحواجز يحوافرها وبعد أن أزاحت الآلهة (تيشيس) الحواجز من طريق الفحول، وهي «تجهل المصير الذي ينتظر حفيدها»، انطلقت الجياد وقد أحست بالمركبة أخف مما كانت عليه حين يعتليها إله الشمس «ويدت المركبة كالسفينه التي يتلاعب بها الموج لختها»، وأحست الجياد أن المركبة تتأرجح وتعلو كأنها فارغة، فهذهن عن طريقها وتخلت عن اتجاهها المعبود. استولى الفلق على الولد قائد المركبة «الذي تعوزه المهارة في القبض على أعنة الخيل

فانفلت زمامها. ولم يعد (الولد) يعرف طريقه، ولو قدر له أن يعرفه فلن يقدر له أن يملك السيطرة على الجياد». فالتهمت كوكبة الدب الأكبر الثلجية، وبدأت ثورة محمومة في كوكبة الثعبان و.. أخذت الكارثة تنشر نيرانها في كل مكان. ثم فجأة «أمسك العجب بـ(الونا) ربة القمر وهي ترى جياد أخيها تهوي والدخان ينطلق من السحب المحترقة والنيران تلتهم مرتفعات الأرض فتتشقق وتبرز فيها الأخاديد لجفاف تربتها وتلتهم المراعي فتقلب هشماً، وألسنة اللهب تأكل الأشجار وأوراقها متخذة من حصاد الحقول وقودها. إلى جانب اندثار المدن الكبرى واحترق الأسوار وتهدمها وتمول شعوب بأسرها إلى رمال.. وقد أكلت النار جبل أنوس (...). وجبل الثور في سيليسيا وجبل.. كما أتت النيران على جبل هيليكون موطن ريات الفنون، وجبل هيموس الذي ارتبط اسمه بعد ذلك باسم أورفيوس (...). وتوهج اللهب في الأوليمبوس أعظم هذه الجبال شأنًا، وبلغت الحرائق جبال الألب الشاهقة الارتفاع، وسلسلة جبال الألبين التي تتوج السحب قممها..».

وتتابع المشهد الواسع الذي يرسمه أوفيد، منتقلًا في القارات، حيث الخيول جامحة على هواها تقودها أقدامها المجنحة بلا ضابط فنفسع أنه قد «شاع بين الناس أن بشرة الأثيوبيين قد استحالت سوداء في هذه اللحظة، إذ انبثق الدم إلى بشراتهم وفي هذه اللحظة أيضاً جففت الحرارة مياه ليبيا فغدت صحراء، وأخذت الحوريات يخزعن شعورهن نائحات ينابيعهن ويحيرتهن المفقودة..».

ويقول لنا أوفيد إن مياه الأنهار لم تسلم من لقع النيران الذي جفف الينابيع، ومن بين هذه الأنهار يذكر «نهر الفرات ببابل، والعاصي بسورية».

وليس هذا سوى مشهد من مشاهد «المسخ» التي تصيب العالم حين يقوده «ولد» بلا خبرة أو مهارة. فهل لهذا المشهد علاقة بواقعنا الذي نعيش؟ ما العلاقة؟

• • •

في أي طور من أطوار «تطور» الوحشة نعيش اليوم؟ بأي المعايير يمكن أن يقاس هذا التطور، حين يقاس التقدم والديمقراطية بارتفاع القدرة على القتل والتدمير وهناك الحرمان الإنساني؟

لنعد إلى بدايات نشوء الكون، ولتر ما كانت عليه صورة العالم والكانونات في ذلك الحين:

قسمها، على أساس اقتصادي، إلى ثلاثة أقسام: هي: مجتمع الضرورة الذي يعيش على الكفاف والحد الأدنى الضروري للبقاء، ومجتمع الحاجة الذي ينال أكثر من حاجته، ومجتمع الكمال والرغابة الذي يسعى إلى الترف والتأنق المبالغ فيهما. وبناء على هذا التقسيم، أعقد أنه، حتى لو كان هناك نقص في المؤونة آنذاك، وهذا أمر غير مؤكد، فإن السبيل إلى سد النقص لم يكن بالضرورة عبر بيع الشر والقتل وسواهما. كان يمكن تفادي ذلك، لو أن المملوك رضي بما لديه، ولم يعد يصهر ويده إلى ما مئع الله به سواه من الكائنات، فضلاً عن امتداد يده وسيفه إلى الآلهة أنفسهم لكي يقاسمهم ما يملكون ويبلغ الغلود معهم. وربما قبلهم!

ألكما تقدم الدهر بنا ازداد تدهورنا، وكان ليس لمرور الدهر من وظيفة سوى الدفع إلى التدهور والتصحّر. وحتى تغدو عبارة مثل «التكالب» و«التوحش» أقل من الوفاء بالفرض؟

البشرية تتقدم، بالطبع، نحو مزيد من التخلف والهمجية. العلم الذي كان سيكون طريق البشر إلى السعادة والرفاه والحرية، بات في الأيدي الهمجية همجياً. يتقدم العلم والتكنولوجيا تتقدم على جثث وضحايا، كما لم يشهد التاريخ من قبل.

ليس هذا هو الثمن الطبيعي للتقدم. إنه الثمن لشكل من أشكال التقدم، لتقدم ما. تقدم خبر منه التراجع. وخير منه، إذا كان سيمضي في هذه الطريق، أن نعود إلى الغابة ووحوشها. نعود إلى ذنب جدنا الشاعر الذي قال «عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى»؛ إلى زمن الخرافة والأسطورة.

سوف نقيس الوقت بالظلال، ونحسب الأيام بالقمر، ونعدّ الأرض بالينابيع.

لنعد إلى صحراء إبراهيم الكوني اللببية، وواحاته المقدسة بتقديس الحياة وتدنيس «التبر».

ما من مخرج لبني البشر من هذا الجحيم. سوى يوقف هذا الشكل من التقدم «والتطور».

هذه رجعية؟ لكن، المهم هو الإنسان، لا العلم الذي يهدم الإنسان. حتى يقدو البشر قادرين على توجيه العلم والمال لمصلحة الإنسان؛ وحتى لا نقول كما قال جلياش و«الجامعة ابن داود» وسواهما من المبدعين والشعراء:

«ما كان فهو ما يكون، والذي صنّع فهو الذي يصنع،

فليس تحت الشمس جديد» (سفر الجامعة/ العهد القديم).

أو «كان ما سوف يكون» كما يفترل المسألة محمود درويش.

«لم يكن ثمة نزاع أو عدوان... ولم تكن ثمة خوذات ولا سيوف، إذ كان الناس أمنين لا تفزعهم حروب. وادعون لا يكون ولا يعملون، يأتيهم رزقهم رغداً من بلوط جوبيتر».

ولكنها بعد فترة، سنوات أو قرون ر، باتت هكذا:

«مضى الناس يكون في فلق الأرض وحرقها، ويبدرون فيها حبوب الحنطة التي جادت بها عليهم سيريس (ديميتر عند الإغريق)، وأخذت الثيران تنن تحت نهر المحاريت».

وفي مرحلة ثالثة صار الوضع الإنساني شديد القبح:

«طبع الناس فيه طبابع من الغلظة والقسوة فاستسلموا للمنازعات وشامت بينهم الخصومات، غير أن الشر لم يكن قد غلبهم على كل أمورهم». (و برزت الجرائم في أبشع صورها وغاب الحق وانمحى الصدق ووثد الوفاء (و) جرى الناس يكون حبشاً عن القوت، ويحفرن الأرض مخفيين عن معادنها المخبوءة في أحشائها، وامتد بحثهم حتى أدركوا ملكة الظلال قرب نهر ستيكس، وانتزعوا من أعماق الأرض تلك الأشياء التي غدت مصدر الألامهم، فاستخرجوا الحديد وكانت معه الولايت، وأتبعوه بالذهب وكان أشد من الحديد ولاءً، إذ كان كل من الحديد والذهب عوناً لهم على الحرب والقتال. وبالأيدي الأثمة شُهرت السيوف لتلقى السيوف مصلصلة مججلة».

ليست هذه عبارات روائية من روايات الخيال العلمي، أو من الأفلام المنسوبة إلى هذا الخيال. إنها فقرات من ملحمة الشاعر أوفيد «التحولات» أو «مسح الكائنات» (متامورفوزس)، وجمع فيها تاريخ العالم وأساطيره وخرافاته. لكن عمله الأساس، في اعتقادي، كان يختص بعمليات المسح التي طالت الكثير من الكائنات، الآلهة والبشر، فمسختها حيوانات ووحوشاً.

ما يهمني هنا، هو العودة إلى البدايات، بدايات الخليقة، ثم المسيرة التي قطعها البشر نحو صناعة الشر والموت، وما الذي قادهم إلى ذلك، بعد أن كانوا هانئين يرغد العيش، بلا كدح أو عذابات؛ ولماذا اضطر الإنسان الأول إلى نبش باطن الأرض، بعد أن كان مكتفياً بما هو على ظهرها من نبات وحيوان؟ ولماذا، بعد أن كان مكتفياً بالنبات، راح «يتوحش» أكثر فيطلب للحوم، مهما كان مصدرها، حيوانياً كان أم بشرياً، حتى بلغت البشرية ما بلغت اليوم من تطور متوحش، بل وحشية متطورة، لا تتفدى إلا على لحم الحضارات العريقة؟

هل هو الحاجة وعدم كفاية «المصادر»؟

يعيننا هذا إلى تقسيم المجتمعات عند جدنا ابن خلدون، فقد

التراكم الدلاليّ

في ديوان «الشمس وأصابع الموتى» للشاعر علي الجندي

عصام شرقيّ*

سأقضي وحدي ظمآن / «آو، الصحو الصحو، الفجر، البرية / آو، عشباً، صيفاً / يا رب الأوتار أغثني / أكبر أشواك العاصفة / وسرح في الجو ضباب الألمان».

إن الشاعر يعبر من خلال تقنية الأزواج والتفرع والتكرار هنا عن نفسه الشائرة، المتشظية، التي تتلمس الثورة والصحة العربية الشاملة التي يجب أن تهم بلادنا العربية، لكن هذه الثورة ما هي إلا مجرد ضباب يتلاشى ولحن حزين يصعب تحقيقه في هذه الظروف الراهنة. يقول الباحث وفوق خنسة عن شعر علي الجندي والأطوار الشعرية التي مر بها: «لقد مرّ الجندي في مراحل شعرية ثلاث، يمكن أن نوزع هذه المراحل توزيعاً أولياً حسب تسلسلها الزمني، المرحلة الأولى: الوجودية - العنيفة - الذاتية»، وتتمثل في ديوانيه «الراية المنكسة» و«في البدء كان الصمت». وتتميز هذه المرحلة فنياً بالتجريب القصدي، وتهشيم وقار اللغة الشعرية. المرحلة الثانية: الوجودية الاجتماعية - إن صحت التسمية - وتتمثل في «الحمى القرابية» و«الشمس وأصابع الموتى» و«طرفه في مدار السرطان». هذه المرحلة من الأزمة السياسية قادت إلى الهم الاجتماعي العربي. المرحلة الثالثة بدأت بقصيدته: «الخنخة»، وتواصلت في «القبطارات» و«البحر الأسود المتوسط» ولعل من أهم قصائد هذه المرحلة رائعته «تل الزعتر» بالإضافة إلى قصيدته: «من قتل صديقي غسان»، و«موسى بن نصير» (٢).

ويتبين من قراءة ديوان «الشمس وأصابع الموتى» ولا سيما قصيدته المطولة المتفردة «النوبة» أن النصّ الشعري - عند علي الجندي - يمثل تجاوزاً للمألوف وإضافة إلى ماثورات الشعر الحديث «شعر التفعية» وهو يعدّ ثمرة حقيقية لعوامل متعددة أهمها العامل الإيديولوجي والاجتماعي والثقافي، ففي هذا المجال نلاحظ كثافة التراكم الدلالي المتمثل بالتوازي التركيبي بين العناصر والدوال والروابط يقول الشاعر لا تتصدوا رهبة صمتي يا شعراء السنوات العجفاء / ولا تصنّفوا للدجال فتتمشوا فوق قرابي الوضأ / ودعوني أنسج هرولة

من الأسماء الشعرية التي عرفها القارئ العربي وتابع انتاجها في مجال الإبداع الشعري، الشاعر المتميز علي الجندي، الذي يعدّ ديوانه، الذي نطالع فيه هذه المقالة: «الشمس وأصابع الموتى» من أكثر الدواوين الشعرية أثراً وعمقا في تاريخه الشعري الطويل الحافل بالعطاء، والذي امتدّ قرابة نصف قرن، ويعتبر ديوانه هذا الذي صدر في عام ١٩٧٢ عن وزارة الإعلام ببغداد بصمة شعرية حديثة لغة وإحياء وصورة في تاريخنا الشعري الحديث العربي وهذا ما تبين لنا من قراءة قصائد هذا الديوان غير أن أول ما يلفت انتباهنا فيه إهداء الشاعر الذي صدره بقوله: «... إلى كل الذين استشهدوا على الأرض العربية... وإلى كل الذين لمّا يستشهدوا بعد» هذا الإهداء الذي يحمل المضمون الفكري والدلالي لهذا الديوان يعبر بدقة عن المضمون الداخلي «الثوري» لقصائده كافة.

ويمكن أن نعرف ظاهرة التراكم الدلالي بأنها تكثيف الدلالات والرموز والصور دون روابط ظاهرة وهي تعد سمة خاصة من سمات قصائده الشعرية ذات البنية الشبكية الخاصة، وأول سمة أو خاصية من خاصيات التراكم الدلالي هي الأزواج والتفرع من خلال تراكم الكلمات المترادفة تارة والمتضادة تارة أخرى وهذا ما تبدى لنا في قصيدته الأولى: «الرويا والرعب»، إذ يقول فيها:

أصوت على شرية ماء صافية / أتراجي

* كاتب من سوريا

حروفي فوق الماء/ ودعوني أرضي عن أهلي في عزلتي الشَّاءِ/
... فأنا القنديل المتروك وحيداً عند حدود الصحراء/ وأنا
الصَّبارَة رافعة أيديها للريح وموسيقى الأنواء/ وأنا الثَّنية -
إن شئت صلي - الحفاة/ جذري يتغذى من قصة قابيل
بدمع ودماء/ وأنا في بذرة ثقافة حواء/ وأنا آدم، أو إيليس
الخائف من صوت الحوياء ... لكنني، مهما غيبي الحرف
المحذوف وقافيتي الشطاط/ سأصر على أن أولم للأشباح/
وأهدي للزار الشعراء سائلٌ صديقاً مدعوً في خوف... أنتحل
لوجهي أسماء وأسماء/ وأقيم وحيداً معتزلاً... شاهدتي/
وأنا... على مائدة الشعراء... (٢)

يستمد النص الشعري قوته من التراكم الدلالي القائم على
التوازي التركيبي بين الضميرين «أنا» و«أنت» للذين يتكرران
معاً، إلا أن الغلبة التعبيرية لضمير المتكلم «أنا» الذي يعبر بدقة
عن حسرة الشاعر ووحشته المؤلمة: «فأنا القنديل المتروك
وحيداً عند حدود الصحراء». ولذلك يعبر الشاعر بدقة عن
صراعه النفسي، الذي تبدى من خلال الدوال التالية الدالة على
الخوف والقتل والدمار: «صلي»، «دم»، «دماء»، «عذب»، «الحرف
المحذوف»، «الزار، خوف... الخ»، ومن أكثر الصور رهافة عنده
قوله: «وأنا الصَّبارَة رافعة أيديها للريح وموسيقى الأنواء»،
وكثيراً ما يرجع جمال صياغة النص لديه إلى هذه الصور
المتراكمة المعبرة بغاية انزياحية خاصة وتقنية تصويرية
عالية كما في قوله: «ودعوني أنسخ هرولة حروفي فوق الماء».
هذا التوازن بين الحقول المتباعدة «الهرولة» و«النسيج»
و«الحروف» هو ما يحقق القيمة التصويرية الانزياحية لدى
الشاعر علي الجندي.

ومن الألفاظ التراكمية الأثيرية - عند الشاعر - لفظة «اللون»
التي تتكرر بكثافة عالية في شعره، فهو من عشاق اللون
عاماً والألوان السوداء على وجه الخصوص، أو لنقل الألوان
الفاحشة ظلمة والقائمة كفتامة الموت ووحشته، وهذا ما
تبدى لنا في قوله:

«صارت الدنيا ظلاماً/ صار جسمي فحمة مشتعلة/ زحف
نحوي الوحوش الجائعة/ واستضاءت بي عيون الفتلة» (٤)
هذا التكرار للمفردة اللونية السوداء دليل سوداوية وحنن وكآبة
تتملك نفس شاعرنا وكأن الحزن بالنسبة لديه هو مفجر
الشعرية ومحرض أساس على تججير الصور وتكثيفها في بني
نصوصه الشعرية.

ومن التقنيات الأسلوبية، التي تتراءى - على مستوى التراكم

الدلالي - في الديوان، أسلوب المحاورَة، الذي يضيء عليه
الجندي سمة درامية، تتجاوز الصوت الغنائي المفرد، إذ شعر
في قصائده وكأننا نصغي إلى أصوات متعددة سواء كان الحوار
ملفوظاً، أم مكتوباً، (داخلية)، وهذا ما تلحظه في قوله:
بأيدينا المرتعشة/ نتحاشى النور ودمعة الأمواج/ على
شاطئنا/ ونُصلي، لعبير خطاهما/ ولقرع الكأس المتدهشة
... يارب الأكوأب ابعت فينا النشوة/ حتى نسلو خوف الليالينا/
فلقد أمنا... أنا لا نعرف غير الخوف،/ فتسكّر ناسين مأسينا...

وأكتب أهاتي في صدي، ابكي في صمت/ خجلاً من أن ألمع في
المرّة دموعاً في أجفاني/ أتأمل مستقبلتي الملوي العنق بغير
الكأس/ وأحكي لأصحاب القصص السكري

أرفع كأساً ممتسماً في حزن:

نخب الصمت الجارح يا أصحاب الموت المقبل/ نخب
البشرى... (٥)

إننا نلاحظ هنا أن صوت الشاعر يتكثف ويمتد حزناً، بانساً،
وكانه أصداة أصوات صارخة متعددة، تعانيتها بعدة، المتغمة
بالانفلات والصراعات الداخلية، إذ ينقلنا إليها بنجاح عبر
ريشة فنان مبدع، يؤثر في المتلقي أيما تأثير بهذا تعدّد أصوات
هذا الديوان نزوة في الدلالة والإثارة الشعرية، إذ يغلب على هذه
القصائد النفس الثوري للأساسي، حيث يمزج فيها بين براعة
الرومانسية الحزينة الشفيفة وإثارة الواقعية الثورية التي ترى
شعاعاً يخفق في آخر النفق المعتم، فتبث في نفوس الحناة الأمل
بالنصر الحتمي على الطغاة، وحطهم على التضحية في سبيل
الحياة والحب والعدل والسلام، وعلى هذا ترزخ أشعاره بصور
الصراع بين النقيضين (الدم/ الدموع) و(الموت/ الفداء)
والنور/ الظلام، بغية شحن النفوس بالثورة والإقدام، وعلى
هذا النحو جاء التراكم الدلالي متمسكاً أقصى مظاهر الشعرية،
القائمة على التوازن التركيبي بين المفردات والصور والرموز
حيث المتلقي وجذب إلى دائرة إبداعه، وكأنه هو الفاعل المؤثر
في الحركة الشعرية وتوجيه أحداثها وبلورتها على أرض
الوجود.

المواشي

١ - الجندي، علي، ١٩٧٢ - الشمس وأصابع الموتى، وزارة الأعلام في بغداد، ص ١٠٢، ١١٤.

٢ - خسة، فائق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص ١٦٠.

٣ - الجندي، علي، ١٩٧٢ - الشمس وأصابع الموتى، ص ٦٦ - ٦٧.

٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.

٥ - المصدر نفسه، ص ١٢٨ - ١٣١.

* غادا فؤاد السمان *

إعادة شكل من أشكال التأهيل للوعي ؟

إذا كانت الحرية إغلاقاً محكمًا لجوابة الجاني والزانف والزائل والمألوف، لماذا لا تشهد لها وإن شرفة صغيرة مشرعة للحوار الجاد، وبأسوأ الأحوال الثائرة الولادة، أو الجدل الخلاقي؟

المهم ألا تكون الحرية مفتاحاً جديداً للاستسلام، والإستنباس، والاستنثار، والتمايز الفائق .

المهم أن تكون محاولة فعلية للإصلاح، لا / مخاطلة / تهويمية للتصليح اللفظي الخالي من الواقع والتجسيد .

المهم أن تكون الحرية دافعاً حقيقياً للارتقاء، وليس وساماً فخرياً للسقوط .

هل تلعب الحرية دائماً دورها الفاضل وتطلب المعايير للأثر الأمثل، ألم تعمل بعض الحريات الكثير من الأوزار والصماقات التي لاتعد؟

ليست الحرية هي الخط الرفيع الفاصل بين النباهة والبلهامة، نسله بطواعية عمياء كصراط مستقيم، لانملك الجزم القطعي في مقائنه

من عديمها، لعلنا من جديد إلى فردوس المغايرة والارتقاء، والفضلا لا الخزي.

ثم هل يمكن للحرية أن تكون حرقاً للجذور، أو مسيحاً للإبادة؟ ألا يترقب على الحرية إعلان واضح لهدفها مهما كان صائباً أو

مريباً، بعيداً عن طلائع المقاطعة المبهمة لما هو سائد وشائع ومعروف.

هل يمكن أن نعتبر الحرية امتداداً للمعقول لا تجاوزاً للعقل، وارتقاء بالمردود، لا ردة إلى المجان؟

هل تقلام ترواما الحرية كمنطق ومفهوم في عرفها مع الوعظ؟ ألم تعتبره تطاولاً عقيماً، وتدخلاً جائراً، من حقها أن تظن صائناً، لكن

عليها ألا تكفي بعين واحدة، أو أذن واحدة في مراقبة المد والجزر، للعب بالهجوم

الحرية حالة تفجير ربما، لكن فطخ فطخ، إن الهشاشة للنيان الواحد الذي تغتص به الوقافي قد بلغت حضيضها،

وليس من الضمون للقفز على الجبال إكراماً للهاوية

الحرية إذن خيار وقرار وسبيل للتغيير بخطوة مسؤولة نحو الغد، لماذا العث في مكونات الباردة والانجراف في نزوة المغايرة، هل القضاء

على الدستور الغاشم، يعني الإنسان الغشوم؟ هل يوقظه من بعد حين؟ الحرية ولأنها إحدى هواجسي، تركتها هنا تفعل فعلها الشكلي في

إنشاء لغة جديدة لبناء نصٍ جذير على قارعة المشاهدة المملة. بالحرية ... انقطع الإرسال

الحرية الآن تغربل عشاقها، وعقارب النهوض تشير إليها حسب التوقيت المحلي لحملة اللاتفات في الجانب الآخر من التطرف .

ثمّة أجيال ما قبل الحرية، وأخرى مابعد الحرية، وثمة ما بين بين، وثمة حرية حائرة، أين تكون وربما لمن تكون ؟ .

ثمّة جيفارا، ليس بالضبط. بل لنقل ماتيفي من جيفارا «كسكيت وفولرا»، مستورد من مخلفات الرأسمالية.

ثمّة «ماركس وإنجيلزه» تغيبها مشاهد باهتة من فيلم طويل لـ«لويزيل وهاردي» وقائمة مستفضة في إحصاء المقلب والمكائد والمغامرات الهزلية المضارية .

ثمّة رما، رماذ كليف تركن تحته هيمة متفحمة، وهموم متججرة . ثمّة حبال ترقها شراسة مستجدة، وشراسة مستبدة، وشراسة مبهمة

تمهل لكل الاحتمالات . الحرية في قبضة الشارع، الشارع في قبضة القادة، القادة تترعب

جيدا فوق الوطن، الوطن شاهد على الأمة، والأمة تتفق ولأول مرة على أهميّة الخلاف، وهيبة التدمير، تدمير

الأنت، إحياء للأنا، من قال أن الأنا لا تساوي ضعف الأنت. ملحوظة . يمكن قلب المعادلة إذا عبأنا القوسين من جديد .

الحرية لغة ملتبسة، في كل قاموس لها مواضعها البارزة، الصعاليك أحرار، الفجر أحرار، الثوكر أحرار،

الفنانون أحرار، الشعراء التجار، الساسة، المعارضون، الموالون، وأخرون، المظنق الذي يعنون الحرية لدى كل هؤلاء، هو كيفية

صياغة الإستفزاز للفوز بشرعية الاختلاف، وبشرعية الخلاف .

لعل قبول الحرية تواطؤ مع المجهول، لكن رفضها انتحار، هكذا تنسج الهوة تحت قدمين تتقدمان لمزيد من المواجهة، إما التسليم

لهعد جديد من التحدي، أو التحدي بمجد يائس من التسليم .

الذريعة المثلى لما يدّعيه أي حرّ طرزي، أو أي حرّ أصل هو الانتماء إلى الحرية، المدهش في الحالتيين،

تاريخ الحرية المخبجل المكتوب بالأحمر والأسود فقط .

الحرية مشروع قابل للتأويل، فما من غرّ راشد في العالم الثالث الأوسطي إلا وتستبدّ به شهوة القيامة، الكارثة ربط القيامة بالفأر

للزمن الضائع كحقّ منزه لضياع الزمن الآتي، بتعطيل تام للسؤال التالي، إلى أين المصير؟

الحرية ملف قابل للتداول والتشاور والتنازل، ومع ذلك أحيل دائماً إلى الإقصاء، من هنا هل الحرية بداية أم عودة إلى ذي بدء ؟ إذا كانت الحرية إعادة صياغة لشكل من أشكال الحياة، لماذا لا تكون

* كاتبة من سوريا .

كتاب : مصنوع في أمريكا made in USA

مرام مصري *

في ١٩٩٨، الرئيس ويلسون واجب نشر الديمقراطية والتبادل الحر : «ديمقراطية امبريالية» *imperialisme democratique* التي تقودها حتى العراق . هذه الفجوة بين المثالية الويلسونية وتفضيل الأوروبيين الدبلوماسية أصبحت صعبة التخطي .

في ١٩٦٠، جاء دور الأمريكيات أن يخرتن الاستقلال، تحررن من عوائق جنسهن وبعض منهن يؤمنن الحركة النسائية *feminisme*، وكان هذا الانفصال الصارم للستينات . انضمت إليه أوروبا ، ولكن للتمامة العدوانية ضد أمريكا في بقية العالم هو رد على هذه الحرية، حرية الأخلاق المصنوعة في الولايات المتحدة USA الأخو، ابتدا في الثمانينات، وهو عرقى: هجرة ضخمة، من كل انحاء الأرض، حاولت وجه الولايات المتحدة التي كان لحد الآن أبيض وأسود، الى دولة بكل الألوان. وتبقى الولايات المتحدة حضارة غربية، ولكن هذه الحضارة ليست حضارة اوروبية.

الولايات المتحدة حضارة؟ الأوروبيون الذين يعترفون بها نادر كحضارة ، يفضلون أن يروا الأمريكيين كأبناء عم . كأبناء عم متخلفين أو متطورين حسب التفصيل الأيديولوجي لكل انسان؛ ولكن اولاد الدم هؤلاء ، هم أبناء عم فقلاء الظل ، هذا الجميع متفقون . في ابن مكان وجدنا، الولايات المتحدة حاضرة: كل يوم نستهلك شيئا أمريكا . هذا الحضور يؤجج العواطف أكثر من الفكر : نحب او نكره كل ما هو *made in USA*

لنتذكر كيف أن بعد العدوان على نيويورك وواشنطن في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ بقليل ، كل الأوروبيين قد شعروا وكأنهم أمريكيون قليلا أو مناصرون للأمريكيين لكوننا نتساند بشكل أسهل مع الضعيف، بعد سنة من هذا، وعندما تحول معسكر الضحية الى الهجوم، نفس الأشخاص الذين كانوا مساندين وليس مهما اذا كانوا صائين أو مخطئين، ولكن بنفس الحماس أصبحوا مناضحين لأمريكا كتب هذا الكتاب بفرض فيما اذا كان هناك احتمال الهروب من هذه التفرقات. لا يوجد هنا مسألة البحث عن العلاقة بيننا وبينهم، كما انه ليس حول الانتخابات الأمريكية . ولا رفض الولايات المتحدة ولا تقليدها ، البحث سيكون فقط حول اختلافهم

حول هذه الحضارة المصنوعة في أمريكا *made in USA* لا ندعي الاستقصاء *exhaustive* وأكثر بقليل الموضوعية *objective* نظرتنا ستكون نظرة مسافر ملتزم *voyageur engagé* التزام مسجل في الاستمرارية. المسار الذي خطط انتهى في عام ٢٠٠٤ ولكن ابتداء في عام ١٩٦٢

١- الاتمامية مذهب التمسك بتمام الفكرة او الدين

لم بعد الأمريكيون أوروبيين . هل كانوا أبدا ؟ منذ الأصل ، توقعوا أن يرتبطوا بالأوروبيين ، بواسطة الدين كبنية ، التي هي بيانة الخطييرية وغيرها من الملل ، مهاجرون باهتجارهم في بحث عن فضاء حر. أن هذا الإنشاق لا يزال مستمرا، لكون كل الأمريكيين ، تقريبا ، يؤمنون بالله ويدعون اليه: الشيء الذي أصبح عند الأوروبيين أمرا نادرا.

مع استقلال الولايات المتحدة، أصبح الانشقاق فلسفة: جراً الأمريكيين . جراً ليس لها مثيل ، عل أن يخلقوا أمة مؤسسة على عقد اجتماعي .

كان ذلك في ١٧٧٦ ، تصريح الاستقلال الذي منح للمواطن حق «الحاق بالمعاصرة» . ولا شيء أقل ، هذا التعريف للجمهورية دحض أو نقض الهوية الأوروبية المبنية على ذكرى الآلام المشتركة .

في سنوات ١٨٣٠ ، انتقلت السلطة من الفئة النخبة الى الشعب وبدل الروح الاستقرائية حل (مذهب المساواة) *egalitarisme*، فأصبحت الديمقراطية الأمريكية ديمقراطية شعبية. في أوروبا، لم تتلاءم معها النخبة المتفككة حتى الآن فمضفون بشكل إرادي هذه الديمقراطية بالديمقراطية الشعبية *populiste* لأن نفوذ وحظرة المتفككين لا تهماها : ولكن أليكسي دو توكفيل ، الذي كان شاهد عيان لهذه الثورة الديمقراطية لتواجده في أمريكا ، قد حن - بدون أن يتحفظ لهذا التطور - مصير الغرب.

لم تفتأ الفجوة مع أوروبا أن تتعمق في ١٨٨٠، عندما الرأسمالية بدون حدود جعلت من الولايات المتحدة أول قوة اقتصادية في العالم منذ ذلك الوقت، أصبح من المستحيل تخيلها وتقليدها إن الرأسمالية الأمريكية رأسمالية صعبة للأوروبيين: إذ يفضل الأوروبيون دولتهم الاشتراكية على الدولات الأمريكية المصفرة.

* شاعرة من سوريا تقيم في باريس .

النفي بنية الإثبات

قراءة في قصيدة «مرتقى الأنفاس» لأمجد ناصر

غريب اسكندر *

تقيم القصيدة في ومع وبالشعر، والإنسان يقيم في اللغة ومعها وبها، والعاشق مع معشوقه وبه وفيه، انه التوحد، حلم المريرين العاشقين الذين وقفوا حياتهم من أجل تلك اللحظة في حضرات معبوديهم - لحظة النور، البهي والابدي، فهل لحظة الكشف عن الحقيقة الحق بمعناها الصوفي، هي ذاتها لحظة الكشف عن القصيدة، فالقصيدة بهذا المعنى موجودة سلفا، انها هناك، في اللوح المحفوظ للشعر ولا تتنزل على صاحبها الا على مراحل، امينة لاستحقاقاته تلك، ونتيجة لبهد رحلة شاقة ذاتية يقوم بها الشاعر من أجل استمالة المعشوق/الشعر للتوحد به، اذن الرحلة هي نفس الرحلة: مرير ومعشوق ورحلة تبدأ بالكبح والجهد والتخلي عن كل زوائد الفناء (تذكر ان المعشوق الحقيقي لا يرضى بشريك معه) لتنتهي بالقرب من المعشوق والتوحد معه التجلي لتحقيق السرمدية الشعرية بالنسبة للشاعر والتلذذ بالقرب المعشوق بالنسبة للعاشق او المرير.

دعونا الآن، نتابع هذه الرحلة، رحلة الألم والاكتشاف، في قصيدة مرتقى الأنفاس (الاعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - عمان، ٢٠٠٢، والقصيدة من ص ٤٩٤ - ص ٥٠٧). وهي قصيدة تقع ضمن هذه المنطقة، اعني منطقة الكشف الصوفي في الشعر علي صعيدي الرؤيا واللغة (الدلالة والتركيب) كما سيتضح لاحقا، فهي منذ عنوانها مرتقى الأنفاس تدخلك عتبة هذا الباب الواسع لتتية فيه هذا التيهان الجميل، وهي رحلة الوصول الي جمره الحب والقبض عليها، جمره الشعر بالنسبة للشاعر و التوحد بالمطلق بالنسبة للصوفي، انه الموت بمعناه الاسمي:

يتسع الشعر باتساع الحياة، أو لعل الحياة تتسع باتساعه خصوصا اذا ما تذكرنا الحكمة العظيمة التي ردها شاعر المانيا الخالد هولدرلين: مفعما بالجدارات، لكن شعريا

يقيم الانسان فوق هذه الارض هذه الخصيصه الجديدة التي صنعها هولدرلين للكينونة البشرية هي ليست خصيصته العامة بوصفه كائنا لغويا، ولا نستطيع ان نتصور وجودا دونما لغة، وهذا الامر ينطبق علي كل الكائنات، فاللغة البشرية ما هي الا نوع واحد من انواع عديدة تقدم السيميولوجيا تصورا عاما لها بوصفها النظرية العامة للعلامات بينما تختص اللسانيات باللغات البشرية بصفة خاصة.

يضيفي هولدرلين، وكما وضح هيدجر، في اكثر من دراسة على الانسان او قل الوجود تخصيصا آخر انه الشعر منزل الكينونة الحقيقي، وهذا التلازم ما بين الكينونة (الوجود البشري) وحاضنتها اللغة (بوصفها شعرا) لا انفكاك فيه، فلا نستطيع ان نتصور احدهما من دون الآخر، انها، بتعبير آخر، وحدة وجود شعرية، هذه هي الإقامة الحقيقية التي ارسدنا اليها هولدرلين:

يقيم الشيء في ومع ويجنسه، هكذا * ناقد من العراق يقيم في لندن.

• قيل لمتصوف هل تحب ان تموت؟

• قال: الساعة!

انه الفرح الحقيقي ان يرى مدة انتظاره وقد شارفت على النهاية.

عنوان القصيدة هو عتبة علي صعيد اللغة لاستكشاف المنطقة الشعرية، وعلى صعيد الرؤيا انه التجلي او ربما يرتقي من هو ذو حظ عظيم ليصل الي مصاف الشهود؛ مرتقي الانفاس هو مسند اليه لمسند يتم تأويله بأكثر من معنى، انها الاشارات التي يمنحها (الشاعر/الراني) بحكمة الشاهد الذي صقلته التجربة وهو يمر بكل ادوار تلك الرحلة الطويلة، رحلة الالم والاكتشاف والكشف (ابتداء من التخلي ومرورا بالتجلي وانتهاء بمقام الشهود) بانتظار الاذن النهائي للتوحد المطلق.

فالمرحلة الاولى التي يتنهاى الشاعر بها للدخول الى هذا العالم الجديد، عالم النور: هي مرحلة التخلي، التي تتضمن اول ما تتضمن التوبة والتوبة بمعناها العام، فضلا عن المعنى الاسلامي لها، هي ترك ما نهى عنه والاقرار بعدم الرجوع اليه، هكذا يقرر امجد ناسر في المقطع الاول من قصيدته ان القوة التي يملكها المعشوق ليهي اقوى من كل طغاة الارض: كبيرهم: رماح الجبابرة، وصغيرهم: مدي الاقزام..

انها كن فيكون جديدة:

اصابع يديك

لا بل انفاسك.

تشق الهواء الخالد اثلاما وتتركها لجدار الالم (ص ٤٩٤).

هذه هي تمام معرفة العاشق بقدرة المعشوق قبل التوحد به فما زال امامه مراحل لم يجتزمها بعد وهو الذي يحترق شوقا للوصول لكن الخيبة هي، دوما، ما ينتظر العاشق/الشاعر فبعد المرحلة الاولى مرحلة التخلي وهي اصعب المراحل باعتراف المتصوفة لأن فيها يتم الانفصال، الانفصال عن العالم للشروع بالرحلة الطويلة ولانها، ايضا، البداية، وهل ثمة اصعب منها! اقول بعد كل هذه المعاناة يعود بخفي حنين.

اخف من امل علي جبل القنوط

الريشة التي تحررت من ورة الجناح
اثقل مني في كفة الريح

وياليني

ادعنا وصلا

وعادتا خاويتين (ص ٥٠٥).

اما موقف الاعتراف الذي يقع ضمن المرحلة الاولى التخلي ايضا فيتجلى في: تستدرج اوثان حياتي باسطة اكفها في الوصيد (ص ٤٩٤).
ليسلم امره كأي عاشق لمعشوقه.. او كأي مرید لشيخه، او مؤمن لاله..

ارتقيت مدارج رافعا حيرتي من سلم امره للهبوب (ص ٤٩٤).

مرتقي الانفاس ليست نصا صوفيا بالمعنى التقليدي للمصطلح لهذا رؤيا النص تتطلب إنصاتا شديدا، فالمرحلة تتداخل فيه فلربما يمر به الصعقة قبل التجلي و مقام الشهود قبل الصعقة وهكذا في جدلية صوفية شعرية.

ان الروح الشفافة سرعان ما تنتابه بمجرد تجاوز موقف الاعتراف، الاعتراف دونما جريرة سابقة، لكنها نفس العاشق لا تهدأ وتظل تشعر بالتقصير تجاه المعشوق دائما، ويتجلى موقف الصعقة في:

وقعت كما يقع السادر مرجا في خفته

لا نسبي يرجعني اليوم الى منزلتي بين الاهلين

ولا ارتدت عيناك بذكر من هاوية تسحبني

اليها الاجراس (ص ٤٩٥).

انه موقف يتضمن موقفا آخر، فسرعان ما ينتقل (ولا اقول يعود) العاشق الى موقف التخلي مفارقة العالم الارضي الزائل وانتظار التوحد مع ما هو سام وسرمدي.

هذا الانتقال بين المواقف الصوفية في قصيدة مرتقي الانفاس يحيلني الى ما يمكن ان اسميه عطف المعشوق على العاشق او الله على عباده في الاسلام، الله على ابنائه في المسيحية. فالاختبارات تتم عن طريق النوايا اكثر منها عن طريق العمل، واحيانا يتكفل الحلم بتحقيق ذلك، لكن اني لروح العاشق من

ان لا تدفع ضريبة العشق وان تعيش هذه الرحلة
المعراجية وان ترى، بألم عينها عذابات العالم الفاني
أليس لنا نحن الفنانين صور، هي صور الحقيقة
ويستطيع من له قدرة النظر والكشف ان يرى حقائقنا
المتخفية خلف اجسادنا المزيفة. ومن اقدر من الشاعر
على ذلك ولكن بعد ان يتخلى الشاعر عن نبوته
نكتشف ان معراجه هنا - في المقطع الرابع والخامس -
معراجا ارضيا :

تبرأت من النجم الذي لمولدي
ومن مهارتي بين الاقران (ص ٤٩٧).
او كما في المقطع الثامن:
ليس نجمة المجوسي
ولا نار بني اهلي هذي التي تضيء
وتخطف

انما طيفك

عابر

بين قمتين (ص ٥٠٤).
يتخلى عن سماويته ليؤكد ارضيته في:
- جنت الي سفوح
- تتلظى صامئة غلظت الذرى وسمعت تحت وقر
السماء
تخلق الشيء في عز هجرانه.
- مررت بعوسج يتفشى في الشعاب علي غير هدي
فقلت يا اخي (ص ٤٩٨).
وهكذا تطلب وتستقر نفس العاشق/المعشوق، فمن اين
لنا ان نعرف بعد هذه الرحلة الطويلة والشاقة التي
تنتهي عادة بتوحد:

المتناهي/الجزء/الزائل/العاشق/الشاعري:
المطلق/الكل/الخالد/المعشوق/القصيد.

وكيف لنا ان نفرق بين الأهات آمات الالم والحب
الدعامة الحقيقية لهذا الوجود وهذا التوتر باتجاه
اللامتناهي، وتصدر هذه المرحلة عن الروح الاول
أليس هو من يمتلك اللغة الوجود وما نحن الا كلامه
المترجف الخائف:

متوج بخفتي

عرشي علي الهواء

مسنود بحرقة الانفاس (ص ٥٠٦).

اختبارات نصية:

نستشهد، هنا، بمقاطع اضافية لنشير الى البناء
الصوفي لهذه القصيدة، رؤيويًا ولغويًا، وسوف تتم
الاشارة الى دلالاتها في مثل:

- باسطة اكفها في الوصيد
- ولا ارتدت عيناك يدرك من هاوية
- امارة بالالم، وتكرر في مواضع اخرى
- ببسط آلاء
- انا الاخف من العرجون
- لا بخائنة العين ولكن بك في الغواد
- اضرب في مناكبها
- تبرأت من النجم الذي لمولدي...

اللغة الصوفية:

- التسليم. ارتقيت مدارجها رافعا حيرتي راية من سلم
امرء للهبوب.
- الذويان: استرقني علو يلفظني واسترقني انا المسنود
ببأس سلالتي.
- الصقع وقعت كما وقع السادر مرحا في خفته.
- اليقظة: في يقظة الاسير لمصائر الليل الحارس.
- التخطف: انا الاخف من العرجون اقفى دون منة.
- المعراج: صادفت تلالا تولد من سهول الرواسي
وارواحا تهيم مختومة بحدوة الهاجرة.
- مرض العشق: ارأيت لم هو ما هيأته لي الحمى
كانت الاشواق تلوح بالمشاعل لسانثرون
- انتهاء الرحلة: أه خفتي

وصل الغريب

بلا بارحة او غر

وصل

الغريب

علي

آخر

نفس.

محمد شكري قضايا الإبداع والتلقي والنقد

صندوق نور الدين *

تقديم :

تم النظر وباستمرار إلى مسار محمد شكري الإبداعي من حيث كونه بشكل ظاهرة أدبية متميزة. والواقع أن القول بالظاهرة، يتضمن معنى يكاد يتأخي بين السلبى والإيجابى. يمثل السلبى فى الاعتبار الذى يرى إلى شكري كطائر غير متوقع بحكم إنتاجه، وفى ذلك يختلف التقويم النقدي بين رفض إبداعه والقبول بتداوله. وأما الإيجابى، فتجلبه كتابات وشهادات المبدعين عنه / وفيه، بالنظر إلى كونه فتح نافذة المسكوت عنه، فهما يتعلق بقضايا المحرم : الجنس، سلطة الأب، الدين وغيرها.

إن الاعتبار الذى يقر بأن محمد شكري مجرد ظاهرة أدبية، يتأسس فى الجوهر عن عدم اطلاع موسع بمتحولات هذا الكاتب الإبداعية. أقول : إذا كانت ثلاثة السور ذاتية : الغمز الحافى، زمن الأخطاء ووجوه، هي ما أبرزه لدى البعض بما هو الكاتب الجريء، فإن ذلك أسهم فى تجاهل قوته الأدبية الإبداعية التى تلتفت النظر - أصلا - منذ نشر أولى تجاربه القصصية على المستوى العربى، وأشير أساسا إلى مجموعته القصصية «مجنون اللورد» و«الفيصة»، بالإضافة إلى روايته «السوق الداعية» التى لم تحظ بتلق نقدي فاعل وموضوعي.

إن الإلمام غير الموسع بتجاربه وأثار الكاتب، وبالتالي التركيز على العمل للوحد، وهو ما اعتبره محمد شكري جنابة عليه، خاصة من طرف الذين اقتصروا تجربته فى « الغمز الحافى » و من ناحية ثانية، فإنه يحصر دائرة التلقي فى أثر دون البقية.

من هنا فإننى أدعو إلى إعادة قراءة تجربة محمد شكري الإبداعية، بهدف الإحاطة الشاملة، كما استجلاء الإضافات الأدبية الثرية، والتي تعيد شكري إلى موقعه، مثلما * ناقد من المغرب .

نبؤ تجربته مكانتها اللائقة.

على أننى فى هذا البحث أركز على قضايا الإبداع، التلقى والنقد، فإما الإبداع فيتم النظر إليه فى ضوء منجز محمد شكري فى السيرة الذاتية، وموقعه عربيا ومغربيا. والتلقى يمثل شخصية محمد شكري للناقد، وأرائه فى الكتابة الأدبية وفق ما جاء به فى كتابه « غواية للشعور الأبيض » - أما النقد فيتحقق فى الوقوف على ما كتب عن تجربته انطلاقا مما كتب عنه.

قضايا السيرة الذاتية : موقع محمد شكري

يتأسس البحث الذى نحن بصدده فيما يتعلق بالسيرة الذاتية بالمغرب حول قضايا. القسم الأول منها يرتبط بالكتابة، والثاني بالتلقى. ويمكن القول بأن القسمين يتكاملان. على أن الدافع الرئيس من وراء الاختيار يحدد فى الاشتغال على فن السيرة الذاتية عربيا، مع ما استتبع ذلك من ملاحظات و تأملات ومقارنات، لا تدعى كونها تفصل بخصوص هذا الجنس الأدبي بالذات.

قضايا الكتابة :

لنبدأ من الافتراض التالي: إن كل سيرة ذاتية، هي كتابة روائية. وفى المقابل لا يمكن اعتبار كل كتابة روائية سيرة ذاتية.

حين أصدر الكاتب الأمريكى [بول أوستر] روايته [كتاب الأرواح ٢٠٠٢]، تحقق تلقياها على أساس كونها سيرة ذاتية. فى هذه الحالة تدخل المؤلف ليووضح بأن الروائي وهو يكتب، إنما يختار شخصية ليصرف من خلالها مادته. ولكأنه بذلك يكتب سيرتها التى ليست بالضرورة سيرته، وإنما الأهر المتخيل لا الواقعي.

عند ظهور الجزء الثانى من السيرة الذاتية [الغمز الحافى] تم التخصيص مثلما فى الجزء الأول على :

[سيرة ذاتية روائية]. [لكن هل كان من الضروري تأكيد الصفة روائية، عوض الاكتفاء بمعناى التعاقد المتضمن لقاعدة الحد والتوجيه فى عملية تلقي الأثر : سيرة ذاتية. أعتقد بأن التحديد سيرة ذاتية وحده كاف لخلق حوار وهذه السيرة التى ارتفعت للمكونات الروائية صيغة.

فى هذا السياق أستحضر رأيين لناقدين بصدد ذات النص. يرى محمد براءة فى تقديمه زمن الأخطاء ما يلي :

...[بعد قراءتي الأولى لـ[زمن الأخطاء] لفت نظري إبتعاده عن الصوغ الروائي لسيرته، مثلما فعلت فى الغمز الحافى. و لجوئك إلى كتابة شذوية تحمل عناوين فرعية.] ص / ٩. المقدمة.

الثامن عشر، فيما يربطها آخرون بالكاتب المقدس.. هذا التعديد، يدفع إلى توثيق خاصة النسخ، كسميار لكتابة فن السيرة الذاتية. هذه الخاصة، تؤهل لامتلأ منظور التجربة في الحياة، إلى رصد المصافة بين الذاتي والموضوعي حالة إصدار حكم ما، وبالتالي تقييم مرحلة من المراحل [كما يؤكد سطرمان] من هنا كتب الأب المؤسس [جون جاك روسو] على حد تعبير لوجون [الاعترافات] في سن الثامنة والخمسين.. وكتب [رولان بارت] كتاب [رولان بارت بقلمه] في الستين.

إذا انتقلنا للسباق العربي، نجد بأن [طه حسين] أنهى الجزء الأول من [الأيام] دون التخصيص عن كونه سورة ذاتية في ١٩٢٩. وصدرت [في الطفولة] في ١٩٥٧. وأما الغزير الهامني ككتابة فأنتهى منه في ١٩٧٢، لوظهر في لغات عالمية قبل العربية، لثني صدر فيها سنة ١٩٨٢، ليعقبه فيما بعد الثاني والثالث. والألف أن الجزء الأول تفرد بالتعديد الزمني للمرحلة المتحدث عنها: (١٩٢٥/٥٦)

إن طه حسين، بن بولون، وشكري، انخرطوا في التداول الاسمي وحقل التلقي تأسيساً من سيرهم الذاتية. هذا لا يعني بأن أسماهم لم تكن معروفة، وإنما قوة الحضور رسعها من السيرة الذاتية. أقول لقد ابتدأوا بما انتهى به الآخرون. وهذا خلق حصراً في الإبداعية والتأليف الروائي. مثلاً

لم يكتب عن [السوق الداخلي] [وما وراء النهر] ما كتب عن [الغزير الحاني] وزمن الأخطاء] و[الأيام].

إن ابتداء بكتابة السيرة الذاتية إقصاء لخاصة النسخ. ومن ناحية أخرى حلحلة لعملية التلقي التي تتحقق كنفذ، كدراسة، وكبحث جامعي.. فلا أحد يعرف اليوم ما إذا كانت سورة محمد شكري قد اكتملت، والأمراً ذاته بالنسبة ل[عبد الكريم غلاب..] وهذا يقود إلى الدعوة لإعادة قراءة متن السيرة الذاتية بالمغرب، والذي يعد كتاب الناقد [عبد القادر الشاوي] الكتابة [الوجود] أهم ما كتب عنه وفيه مع العلم بأن إشكالية الدراسة النقدية والبحث في هذا الكتاب، تتمثل في انتقاء التصور الكامل عن الاسم العلم كمنص، كجسد وكسيرة حياة. فتجربة عبد الكريم غلاب الذاتية تقيم دراستها من خلال [مسيرة أبواب/ ١٩٦٥] [نادر المعارف مصر]. وهو نص تناوله نقاد مغاربة باعتبارها رواية، وآخرون كسيرة ذاتية، في حين أسقط ميثاق التعاد: سيرة ذاتية / أو رواية عن الغلاب، وهو ذاته ما حصل للأبام وزينب وأوراق العمر ومصاد السنين، ومولا إلى:

[نابل المدى] التي يعدها الشاوي [تخيلاً ذاتياً]، وعلماً بأن كل تصنيف من هذا القبيل إيهام بالقول: سيرة ذاتية، وبالموازاة وسبعة أبواب نشهر إلى [سفر التكوين: ١٩٦٦] في حين أن [الفيخوخة الظالمية] لم تصدر سوى في ١٩٩٩. قد يقال نحن لا نتعامل سوى مع ما صدر يوم ليس مع ما لم يكتب بعد. وهذا صحيح، لولاً أن إقرار استنتاجات والبناء عليها يصعد الأثر الواحد بجدراً أن يبقى نسبها لكان العرب يخافون من الملاحقة، وهم يكتبون سيرهم الذاتية، وأن يعرضوا لما تعرض له جون جاك روسو حين أصدر [اعترافاته].

إني أعتقد بأن التوزيع إلى وعلى امتداد السنوات، يعد إلى [النسيان المقدس] كما يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي. فنحن لم نعد على تدوين أهم المصطات في حياتنا، بحكم أن ليست كل التجارب صالحة للكتابة والتدوين. ومن ثم تلعب الذاكرة دورها في عملية الاستحضار والاسترجاع. فما لم يتم ذكره في جزء أول يستحضر في ثان أو ثالث.

و أما صبري حافظ فيذهب في دراسته [البينة النصية لسيرة التحرد من الفهر] إلى التالي.

[و يطن علينا النص منذ البداية من بعض سمات حدثاته تلك عندما يؤكد سيرة ذاتية روائية، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية بمعناها التقليدي المعروف، وعن الصورة الذاتية بنزعها الانتقائية، وإن استخدمتقدياتها معا لخلق سيرته الروائية التي يلعب فيها السرد والتخييل دوراً أساسياً/ ٢٢٥

إن الاختلاف يرتبط بتشكل السيرة الذاتية في معنى آخر أنه ليس تقنية الكتابة والتأليف التي لا يمكن أن تكون من ناحية إلا روائية، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن ينجزها إلا اسم علم اعتباري يمتلك كفاءة الإنجاز الأدبي.. ففي هذا المقام بالذات، لاحظ [فيليب لوجون] بأن في فرنسا أكثر من ثلاثة ملايين شخص يحقدون صناعة البوميات، لولا أنهم لا يمتلكون مقدرة كتابة السيرة الذاتية، ويري بأن ما أفرناه يقضي إلى السؤال: هل السيرة الذاتية جنس أدبي؟

نحن نتحدث عن السيرة الذاتية وليس السيرة فقط، ما يدعى لدينا تقليدياً بالسيرة الفخرية. ذلك أن الأخيرة تعاقب زمني مباشر لمرحل في حياة كاتب أو مفكر أو فيلسوف، بالاستناد إلى انارة وما كتب عنه وتتقوى في وسطه الأسري والعائلي. كمثال:

سيرة [جورج لوريل].. أو سيرة [تدريس لويوت]

و أما السيرة الذاتية فهي كتابة الحياة عبر أهم مراحلها ومصطلحاتها. ويحصل ذلك بالاستعانة والتزكيب، والاعتماد على التخييل وبغية الوصول إلى تلويت المتناول وما ليس كذلك في حياة الاسم العلم ذلك فإن من بقا [الأيام]، [في الطفولة]، [الغزير الحاني] زمن الأخطاء يستوفيه النص الأدبي الرفيع المتمثل في:

اعتماد الجملة الشعرية.

دقة الوصف.

الحرص على تحديد الزمن.

التقديم والتأخير.

هذه الخصائص وغيرها هي ما يحدد بلاغة السيرة الذاتية، وبالتالي ما يجعلنا نعتبرها ليس جنساً أدبياً من الدرجة الثانية، وإنما الأولى. و الملاحظ أن بعض الباحثين [خاصة الأمريكي: ج. هيو.

سفرمان] يرى . وبحكم السياق المتحدث منه . أن السيرة الذاتية نوع أدبي حين ينجزها من هو داخل القفل الأدبي، وليس كذلك لما يرتبط الأمر من خارج الأدب ولا ينتمي إلى مؤسسته. وفي المغرب إن لم أقل في العالم العربي، قل من أساء الأعلام من جئت إلى كتابة السيرة الذاتية. ذلك أن الاختيار يقع على الحوارات المطولة أو المذكرات، فيما البوميات. وعلى حد علمي، لم يمارس الإبداع فيها سوى محمد شكري وعبد الله العربي. وحق اعتبار هذه البوميات امتداداً للتجديد السابق في باب السيرة الذاتية.

إني أعتقد بأن المتن الروائي بالمغرب في كنه الأوسع، ليس نوع التفتوح على جنس السيرة الذاتية.

ومن ثم فإن فرامته يحسن أن تتحقق في هذا المستوى، مستوى للفضاء السير ذاتي. لكن السؤال الذي يطرح: كم يكتب الآن العالم نو الوضع اعتباري من سيرة ذاتية؟

إن الجواب عن السؤال يضعنا أمام القضية الثالثة، بعد خاصية الروائية والمسألة الأجنبية.

يحدد بعض الباحثين في الغرب تاريخ السيرة الذاتية، بدءاً من القرن

أخلص مما جئت به، إلى التالي :

١/ إن السيرة الذاتية كتابية روائية.

٢/ إن السيرة الذاتية جنس أدبي.

٣/ إن الذاكرة دوراً في عملية الاستحضار والامتداد بالسيرة، وهي قاعدة تنطبق على البعض ليس غير.

قضايا التلقي :

الحديث عن قضايا التلقي، يمثل لائق اللائي من موضوعنا على أن ملاسة هذه القضايا، يجدر أن تتم وفق المستويات التالية :

أ/ العادي - ب/ التقني - ج/ التمثلي.

فالعادي يتأسس كملاقة بين المنجز كسيرة والقارئ، وإذا كان البعض يفسح في السيرة الذاتية جماليتها معتبراً بأنها مجرد كلام، أو روبرتاج حول شخصية ما، فإن ما ينبغي استحضاره أن كل كتابة بمثابة إسماع لصوت. واسم العلم المطابق لراوي السيرة الذاتية يمتلك وضعا اعتباريا يلزم بتلقي صوته على أساس صدوره عن حقيقة هي وليدة تجربة في الوجود كما الحياة، ومن ثم فإن ما ينشأ بين السيرة الذاتية وقارئها علاقة تنبني على قاعدة مرجعية تجلّوها معارف ومكتسبات بعضها من معلومات القارئ، بينما الآخر يكون جديدا عليه كل البجة، وبالتالي فهو يسد بياضات ويحجب عن تفاصيل يحث عن إكتمال صورة الذات كما يتنحها نص السيرة الذاتية، ويقلعها القارئ في السياق ذاته.

والتقني يحضر في العلاقة بين نص السيرة الذاتية والتلقي ما على أن الملاحظ، وعلى مستوى تلقي السيرة الذاتية بالمغرب، كونه القارئ في كنهه شغول، إن لم ينسحب ذلك على العالم العربي بمرته.

خاصة وأن المادة الذاتية تتصهر وعلى الدوام في القالب الروائي، ولعل أبرز مثال عربيًا للراحل غالب هلسا، بينما مغربيًا نجد محمد زفزاف ومحمد براءة وعبد القادر الشاوي على سبيل التمثيل.

والواقع أن إكثال التلقي يبرز حالة إقدام الروائي نفسه على كتابة سيرته الذاتية والإعلان عن ذلك مباشرة

من ناحية ثانية فالمطلوب قراءة السيرة الذاتية في كليتها، ذلك أن قراءة

الجزء الحائلي منفردة لا تتيح تشكيل تلق فاعل ومنتج، مادام الأمر يتعلق

بتلائية، إلى الأجناس المجاورة: اليوميات والرسائل.

والأمر ذاته يقال عن عبد الكريم غلاب.

وأما بخصوص التلقي التمثلي، فإننا نقصد به استحضار كاتب سيرة

ذاتية لأخرى بشكل مباشر أو غير مباشر على أن للغاية الإحالة على منجز سابق أو نقده. ويمكن الاستدلال على التمثيل بحضور [الأيام] لـ

حسين في السيرتين : في الطفولة، وأوراق، وذلك في سياق الحديث عن المقود بالسيرة [المفتحت عنه] بالإشارة إلى شخصية الفتى من حين

لآخر والأخير في الأيام راوي السيرة

والمطابق لـ حسين ثم إن التلقي الوارد بتوظيف [لم / ليس] في الفصل

الأول من الأيام هو ما تكاد تنطق عليه ضمناً في الطفولة.

وبحلول التمثيل إلى نقد في [أوراق]، حين يورد [عبد الله الحوري] على

لسان أندريس ما يلي

[يقول]: في هذه الأوراق أكتب سيرة إدريس، وأنا مقتنع أن السيرة مفهوم

وهي كتب استاذك المحبوب الشيخ طه حسين سيرته طائناً إننا نقاسي

ما تراكم في ذهنه من معلومات كشفت من جديرو تصورته هو هو في

جميع أطوار حياته، يتكلم لغة واحدة ويحيي في وسط واحد. وكأن

لا أحد درس الذاكرة، ومخاضها، الكلام ومزاجه، كأن لا أحد تدبر سير

السابقين من أبطال وملوكه من فرسان وتجار، من علماء ورحالة. كل

واحد يقول: ولدت سنة كذا. كما لو رأى نفسه يسقط على أرض

حية [ص/ ٩/ ١٠].

إن للغاية من هذا الاستحضار نقد المفهوم التقليدي للسيرة الذاتية

تأسسها من الأيام. ذلك أن السيرة الذاتية حسب أوراق توهم بالمطابقة،

فيما هي ليست كذلك، باعتبار أن الفرد وليس الشخص أو الشخصية كما

يقول العمري: «دخل مستمر يتفكك مستمر» فما قد يكون عليه المعنى في

مرحلة، وخاير المؤكد والخاص في أخرى. ولذلك فالمصورة لن تكون

ذاتية. وهذا الصرح المفهومي لتثبت عليه أوراق أسلاكاً ما يجسر عدم

اللفظ عن كنه طه حسين نشر الجزء الأول من الأيام في ١٩ [على حد ما

أوردته] عبد المحسن [به] إنه إذا شأنا الأب المؤسس للسيرة الذاتية في

الأدب العربي.. وذلك، يجب تقييم وتقويم سيرته بالنظر إلى المرحلة التي

ظهرت فيها.

إن السابح يمكن أن يشمل استحضار أفكار [روسو] واعتراقاته في

[زيت] محمد حسين ميهكل، والتي يحسن قراءتها موازنة [ومذكرات

الشباب] لنفس الكاتب.

وحتى نختم المستوى الثالث من قضايا التلقي، نستدعي تمثّل عبد الكريم

غلاب في سيرته الذاتية : [الشريحة الخالصة] لنص [في الطفولة]

يحضر التمثيل الأخير في سياق الحديث عن الجيل المعاصر لصاحب

السيرة الذاتية، والذي ريعته به مصادقات أو توجهات إيديولوجية. ومن

هؤلاء : محمد بن عبود، عبد الكريم بن ثابت، أحمد الميخ، وعبد المجيد بن

جلون [يقول ضمن السيرة حيزاً يمتد من ص/ ١٤٠ وإلى ١٤٧].

ومادام تركيزنا يقع على عبد المجيد بن جلون، فإنه يقال بصيغة غير

مباشرة لما يقول غلاب في سيرته: - [حينما أشرفت إلى صديق عزيز أرفقه

المرض، أن ينصرف إلى الكتابة، فكان كاتباً قديراً. لينصرف عن التفكير

في المرض، اجتهدت بمراحلة، فقدت القدرة على التركيز] - ص/ ١٢٣

وبصيغة مباشرة في الميز السعد سابقاً: [واسيئة]. وأنا أحاول أن أشغله

عن مرضه الذي لم يتحمل. فقلت: أشغل نفسك بالكتابة.

أجابني بصراخه الموهوبة : - لم أعد أستطيع التركيز. ص/ ١٤٤ -

(١٤٥).

ومادامت الشخصية تنحصر وفق الصورتين السابقتين، فإن الموقف من

العادات والتقاليد. وأحد، يقول بن جلون في سيرته الذاتية [في الطفولة]

[سري] في مدينة وجدة أن أشعر بأن مقابلي قد أصبحت بهي، فليس

هناك من يستطيع أن يأمرني بهذا أو ينهاني عن ذلك، فأست مع زميلي

مستورا من متاجر الملابس، وابتعنا بذلة إيطالية، وبذلك تمكنت من

تحقيق رغبة طالما جاش بها صديري وعجزت عن تحقيقها.

وهي أن ألعج هذه اللباب الفضيضة التي حبست فيها منذ أن رجعت من

مانشستر وأعود إلى أبيائي القديمة، فلقد أشاعت في طفولتي الكهولة]

و يرد في [الشريحة الخالصة] : - [و كانت الهجرة إلى القاهرة باب

التحرر من شيوخه زائفة، ملأت دنياي بالخوف من [العيب] الذي

يرصد حركاتي بمرآقية صارمة] ص/ ٨.

- [تخلصت من بعض مظاهر الشيوخة وأنا أغر جليبي ببذلة

[فرنسية] أعارني إياها صديقي محمد بن القري العلمي. وقد سبقنا

طالبا إلى القاهرة. ص/ ١٠)

على سبيل المقم : ١/ إن السيرة الذاتية بالمغرب لم تحقق وإلى اليوم

تركاكاً لافتاً يتيح إمكانات دراستها دراسة وافية، وبالتالي يمكن من

تشكيل صورة من مرحلة أو عن جيل من المثقفين الذين أرسوا قواعد

الكتابة والإبداع في المغرب.

٢ / إن المعلومات الميثاقية الحقيقية توظف في سياقات روائية بناء على ما يدعوه البعض برواية السيرة الذاتية.

٣ / إن تجربة محمد شكري من التجارب اللافتة والجريئة، والتي أسست لكتابة مناهضة للمتناول تقليدي في الصوغ السر ذاتي. ومن هنا أدعو إلى قراءتها في كتابتها.

«غواية الشحور الأبهى» : أو محمد شكري نافذا «غواية الشحور الأبهى» سيقدم أولئك الذين لا يربون أو يقرأوا مرة أخرى من طفولة بانسة ما بين طوان والعرائش وجها آخر من وجوه هذا الكاتب المتنوع والبالغ الخصوبة. (ص ٧٧). من المقدمة.

في الأدب المغربي الحديث قلّة هم المبدعون الذين انخرطوا عن حق في التخليط للكتابة الإبداعية، سواء تعلق الأمر بما بعد خاصاً، أو عاماً ككل. فالعاص يستند إلى التجربة الشخصية في الإبداع والكتابة، كان يتحدد مفهومها الممكن أو التصور المنطلق منه، أو تبيان زمن الإبداع الذاتي، ونوعية القراءات التي يقدم عليها. وكان الأمر يتعلق بنوع من الاعتراف المكتشف. أما العام فإنه يصدر عن قناعة مؤداه خبط تحديد معياري للأدب، أو لجنس معين منه: قصة أو رواية. ومثل هذا التحديد بالنسبة للكاتب يعتبر نموذجياً ومثالياً، خاصة وأن من روايته تطف مرجعية قرائية نظرية أو إبداعية.

إن الكاتب المغربي الحديث، يكتبني بتقديم منجزه. بمعنى آخر، فهو يعد الإبداع الصورة الموضوعية لما يرغب في إنتاجه وإعادة قوله. أما أن يصدر عن تظهور أو دفاع أدبي جريء، فإن ذلك بالنسبة له من اختصاص الكاتب وليس المبدع وهو مزلق من المزالق الفاحشة. نعلم أن المبدع إن لم يكن قادراً على الدفاع عن إنتاجه، فإنه، في تصويري، لا يعد مبدعاً.

في هذا السياق يأتي كتاب «غواية الشحور الأبهى» لمحمد شكري، ليسعد انطباعات تتراوح بين الشخصي الذاتي والعام. وهو بهذا الإيجاز يقدم صورة أخرى عنه ككاتب روائي، وفي الآن ذاته كمتكلم بالتجربة الأدبية الإبداعية، ولما ينبغي أن تكون عليه. وكان شكري بهذا يسهم في إضاءة جوانب من أفكاره وتصويراته التي تميل للثام عن واقع الناقد فيه. الناقد الانطباعي المرتعز إلى الذوق والإحساس النفسي، على أن مرجعيته الأساس، هي بالذات الرواية العروية والصالحية، حيث تخضع بعض جوانب تجربة «تجيب محفوظ»، و«ممنوعا»، و«بورخيس»، و«البيت»، و«أحمد شوقي» و«عبد الرحمن المجيد الربيعي» وغيرهم.

قسم شكري كتابه الانطباعي إلى مقدمة وستة فصول هي التالية :

- ١. البطل والفاصل... مفهوم للتجربة الأدبية - الأرض وقبح العالم.
- ٢. محاكمة الأدب - الوشم - غواية الشعر وتسامحه - الكتابة بين القبح والجمال - إن الأساس الذي تنبني عليه الكتابة حسب محمد شكري، يتجلى في إنتاج قول قد يكون الهدف منه التعبير عن الفصح أو الجمال. لكن الصوغ الإبداعي لا يلزم الكاتب بالإنفاق حياة البطل، حتى تصامير الفرضية السابقة. ذلك أن السلوكيات المقدم عليها من طرف البطل هي ما يحدد المصير المتعقّب إليه والذي هو الهدف أو الجمال - عمل مفروض على الكاتب أن يتخذ. في الوات المناسب، لأطاله كما يحدث لروكامبول وجيس بوند». (ص / ١٢)

لكن إنفاق الصوغ، أو لحظة الكتابة، يتحكم فيها عامل المرجعية بما هي مادة الكتابة أو الأصل أن كل مادة وليدة جهد، سواء أكانت مقروءة أو سفراء، إذ وفي الحاليتين يتحقق المبدع من المادة الأدبية التي روم ترجمتها وصياغتها. لذلك يعد شكري الروائي العربي الكبير نجيب

محفوظ محدود الأفق مادامت حياته موزعة بين المسجد والمنزل، وهو ما يناقشه فيه مثلاً: «ممنوعا» الذي نلّ السفر بالنسبة له، مفتاح البحث عن المادة الإبداعية :

«و نجيب محفوظ نفسه قال في حديث صحفي بأنه لا يكلف نفسه كلفاً في جمع مواد أعماله الأدبية إن حياته محصورة بين المسجد والمنزل.» (ص / ٢٤)

المفهوم الحق للتجربة الأدبية :

يقضي رسم صورة عن التجربة الأدبية الإبداعية للكاتب، تحديد العرسي الذي يتوق إليه من ممارسته للكتابة. فأى تجربة مهما بلغت شأواً، إلا ويمكن خلفها هدف محدد. لذلك تقترن معالم التجربة وموصافاتها ببدى غاياتها. وهو ما عمل محمد شكري عليه كي يضبط مفهوم تجربته الأدبية حيث فصل بين غايتين :

١ / غلبة التي ترى إلى الأدب في ضوء كونه وثيقة تسجيلية عن أحداث ووقائع اجتماعية تاريخية.

٢ / الغلبة التي توجب تجاوز التسجيلي نحو الإنساني تجسداً للقيمة الجمالية والفنية.

لذلك وعلى امتداد الفصل الطويل الخاص بالحدث عن التجربة الأدبية، وهو في اعتقادي أهم ما في هذا الكتاب، وكان يمكن الاكتفاء به وحده، بتكرار ذات التسجيلي مما هو تسجيلي.

فإن الإبداع الحقيقي، يتجاوز التجارب التسجيلية أو إمكان حدوثها، في المجال الطبعي، ما يهتما اليوم هو أن يعرف المبدع كيف يعبر عن حدود تجربته الفكرية أو الاجتماعية. (ص / ٤٢)

« إن هدف الفن هو حاجز ما لخلق تجربة إنسانية تنمو على مستوى التسجيل المصحف. (ص / ٥٥)

إن التجربة الأدبية الإبداعية بالنسبة لمحمد شكري تتأسس على ما يعد إنسانياً. إذ الحدث عن الواقع الاجتماعي لا يجرى أن يحول الأدب إلى وثيقة اجتماعية وحسب، في الآن الذي يعتبر فيه وثيقة إبداعية تتبدل فيها خواصات الكتابة الأدبية من لغة وتقنية وأسلوب فشري من خلال هذا يقف على الصد من التجارب المرافعة على نظرية الانكسار، حيث يكتبني بتقل التجارب والوقائع الاجتماعية نقلاً أمناً، بغية توسيع ما يسمى بالصدق الأدبي أو الإبداع. وحتى يستدل على ذلك يمثل بالتجارب الإبداعية لكل من بورخيس واليهوت، حيث تنغني مسألة الانتماء والفضال، بعيداً عن أن تكون محط سقوط العفوية عنهم. الأصل خاصة بالنسبة لبورخيس، كونه راعن على الكتابة من العفوة، من الأنفني، حتى أن إبداعاته في مجملها ولادة الإمتاع من « ألف ليلة وليلة»

وكان النص يعيد قول ذاته في ومن ليس زمنه بالضبط والتحديد للصارم، ثم وكان القول القديمة تستعاد اليوم، ومؤداه : « لم يترك السابق للاح خبناً »، وبالرغم فإن الكتابة تستمر خالقة فرادتها وشرط وجودها الإنساني.

«هدف الأدب لا يقتصر على أن يكون وثيقة اجتماعية، إنه، أيضاً، وثيقة إبداعية في اللغة والتقنية والأسلوب. حظ الإنسانية أن يعين تجاربها مبدع». (ص / ٤٤)

«على أن بورخيس واليهوت ليس في حينها ما يفري من نضال اجتماعي وسياسي إن لم تقل كونهما التام لأي انتماء، لكن من يجرى على أن ينكر عليهما عبقريتهما بحثاً عن شمولية الإنسان في حضارته.» (ص / ٥١)



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

خلف العبري

البريد الإلكتروني

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوي على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٢٤٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٢٤٦٩٩٦٤٢

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٢٤٦٠٠٤٨٣ ، ٢٤٦٩٩٦٧ ، ص.ب.٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974, Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيرهِ خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.

♦ ♦ ♦

العدد الثالث والأربعون

يوليو ٢٠٠٥م - جمادى الأولى ١٤٢٦هـ

► غلاف ظهر: لوحة الفنان محمود عبد العاطي - مصر . غلاف ظهر: لوحة للفنان محمد القاسمي - المغرب

لوحة ص ٢ : للفنانة العمانية : أماني اللقيطه - بهية باعر - افتخار البدوي .

第一輯

Time remaining: Less than a second



Stop

حرية وصول عالية السرعة وبجودة غير مسبقة

E:



၂၂၁

جلد مہجہ جملہ المشترک البرقہسی الامتزام من

[illegible]

كسر حبة ناعمة

الدخول مباشر في دورة معالجة الانتعاش

كما إيق على إتصال على مدار الساعة

كما خدمت بمئات السنين واحد، المهارات والأكثر من في نفس الوقت

تصل بالبريد ١٣١٣ للمحمول على إيميل الأتريت السريع الذي ينال إعجابك.

www.omantel.net.om

محمد لطفي اليوسفي -
 سامي مهدي - جيمس رستن
 الإبن - حسام الخطيب -
 هانس بارتنس - خميسي
 بوغراة - غالية خوجة -
 خالد بلقاسم - محمد حافظ
 دياب - عمر كوش - إبراهيم
 أولحيان - كمال سبتي -
 قرج بوالعشة - فاتن
 حمودي - زينة خلفان -
 اسماعيل فقيه - خوسيه
 أنخيل بالينطي - خالد
 الريسوني - خايمة خل بيدما
 - عبدالهادي سعدون -
 صالح علماني - ارنستو
 ساياتو - باسم المرعبي -
 داليا سعيد مصطفى - نصار
 المصادق الحاج - سلام
 سرحان - قصي اللبدي -
 وجدان علي - عادل
 الكلجاني - محمود
 الرماوي - فاطمة بوزيان
 قاسم حول - سمير عبد
 الفتاح - فيفيان بلامب -
 عاصم السعدي - عبدالله
 بنسي عرابية - سعيد
 بوكرامي - سعاد فهد
 السعيد - حمود الشكيلي -
 توفيق فائزي - هلال
 الهادي - مازن حبيب - أحمد
 محمد الرجحي - صموئيل
 شمعون - خالد الحروب -
 فاروق مواسي - عبدالرحيم
 مؤذن - غريب اسكندر -
 عصام شرته - غادا فؤاد
 السمان - غي سرمان - مرام
 مصري - صدوق نورالدين



نوكا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية